

PEDRO AULLÓN DE HARO

IDEA DE LA LITERATURA Y TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Edición y prólogo de
M.^a ROSARIO MARTÍ MARCO



Ediciones Universidad
Salamanca

IDEA DE LA LITERATURA
Y TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

PEDRO AULLÓN DE HARO

IDEA DE LA LITERATURA
Y TEORÍA
DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Edición y prólogo de
M.^a ROSARIO MARTÍ MARCO



EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

BIBLIOTECA DE PENSAMIENTO Y SOCIEDAD, 100

© Ediciones Universidad de Salamanca
y Pedro Aullón de Haro



1ª edición: enero, 2016

ISBN: 978-84-9012-565-6 / DL: S-12-2016

978-84-9012-566-3 (PDF)

978-84-9012-567-0 (ePub)

978-84-9012-568-7 (Mobipocket)

Ediciones Universidad de Salamanca

<http://www.eusal.es>

eusal@usal.es

Diseño de cubierta:

Vicente Forcadell y Javier Puente

Maquetación: Jásér Proyectos Editoriales

www.jasernet.com

Impresión y encuadernación:

Nueva Graficesa, S.L.

www.graficesa.com

Realizado en España – Made in Spain

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE

Unión de Editoriales Universitarias Españolas

www.une.es



AULLÓN DE HARO, Pedro, autor

Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios [Recurso electrónico: PDF / Pedro Aullón de Haro ; edición y prólogo de Ma. Rosario Martí Marco.—1a. ed.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2016

286 p.— (Biblioteca de Pensamiento y Sociedad ; 100)

1. Literatura-Filosofía. 2. Géneros literarios. I. Martí Marco, María Rosario, editor.

82:1

82-1/-9

82.0

*A Carmen Calvo Ruiz de Loizaga
y Simonetta Scandellari*

SUMARIO

Nota bibliográfica de los textos	11
Prólogo.....	13

I

IDEA GENERAL DE LITERATURA Y DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Introducción a la idea de Literatura.....	23
Globalización y canon literario.....	41
Literatura comparada y literatura universal	45
Las <i>categorizaciones</i> estético-literarias de <i>dimensión</i> : Género/Sistema de Géneros y Géneros breves/Géneros extensos.....	51
La Ilustración y la idea de literatura.....	73
La Estética literaria de Eduard von Hartmann. <i>La filosofía de lo bello</i>	83
La teoría idealista de los Géneros literarios.....	103

II

GÉNEROS LITERARIOS ARTÍSTICOS

Posibilidad de la poesía	115
Sobre la idea de lo trágico.....	121
Teoría del poema en prosa.....	133
Poética radical del poema en prosa.....	139
Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la Literatura española ..	141
Fragmento como teoría del fragmento	163
El jaiku: de los orígenes y del Modernismo a la Vanguardia	167

Una introducción breve en lengua española a la poesía coreana: el género clásico si-yo y la derivación contemporánea miñosí.....	179
Teoría del libro ilustrado	191
La desintegración de la forma y la desintegración de la forma como teatro y novela ..	201

III

GÉNEROS LITERARIOS ENSAYÍSTICOS

El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros	207
La teoría del ensayo en España: entre Ortega y Gasset y Juan Chabás.....	217
Cartas familiares: el Viaje de Italia, de Juan Andrés	225
Friedrich Schiller y la biografía.....	249
Aforismo sobre el aforismo	273
Los géneros de la Ciencia literaria	275
La Vanguardia: Género ensayístico y final del arte	283

NOTA BIBLIOGRÁFICA DE LOS TEXTOS

«Introducción a la idea de literatura» (inédito).

«Globalización y canon literario» (*Perro Berde*, nº 0, Manila, junio-diciembre 2009, pp. 75-78).

«Las categorizaciones estético-literarias de *dimensión*: Género/Sistema de Géneros y Géneros breves/Géneros extensos» (*Analecta Malacitana*, XXVII, 1, 2004, pp. 7-30).

«La Ilustración y la idea de literatura» (E. Bello y A. Rivera, eds., *La actitud ilustrada*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002, pp. 151-160).

«La Estética literaria de Eduard von Hartmann. *La filosofía de lo bello*» (*Analecta Malacitana*, XXVI, 2001, pp. 557-580).

«La teoría idealista de los Géneros literarios» (S. Crespo, M.^a L. García-Nieto, M. González de Ávila, J. A. Pérez Bowie, A. Rivas y M.^a J. Rodríguez S. de León, eds., *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al prof. Ricardo Senabre Sempere*, Universidad de Salamanca, 2009, pp. 49-58).

«Posibilidad de la poesía» (*Serta. Revista Iberorrománica de poesía y pensamiento poético*, 3, 1998, pp. 63-73).

«Sobre la idea de lo trágico» (*Educación Estética*, 3, 2007, pp. 133-149).

«Teoría del poema en prosa» (*Quimera*, 262, 2005, pp. 22-25).

«Poética radical del poema en prosa» (*Serta. Revista Iberorrománica de poesía y pensamiento poético*, 6, 2001, pp. 60-61).

«Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la Literatura española» (*Analecta Malacitana*, 2-1, 1979, pp. 109-136).

«Fragmento como teoría del fragmento» (*La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. de J. Pérez Bazo, Málaga, Anejos de Analecta Malacitana, 2000, pp. 307-313).

«El jaiku: de los orígenes y del Modernismo a la Vanguardia» (*El Jaiku en España*, Madrid, Playor, 1985, pp. 43-52).

«Una introducción breve en lengua española a la poesía coreana: el género clásico si-yo y la derivación contemporánea miñosí» (en colab. con Hyekyung Yi, en *Studi Ispanici*, XXXIII, 2008, pp. 285-295).

«Teoría del libro ilustrado» (Juan Carrete [ed.], *Picasso y los libros*, Valencia, Bancaja, 2005, pp. 23-38).

«La desintegración de la forma y la desintegración de la forma como teatro y novela» (inédito).

«El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros» (en V. Cervera, B. Hernández y M.^a D. Adsuar, eds., *El ensayo como género literario*, Universidad de Murcia, 2005, pp. 13-23).

«La teoría del ensayo en España: entre Ortega y Gasset y Juan Chabás» (última parte del texto publicado en T. Blesa, J. C. Pueo, A. Saldaña y E. Sullà (eds.), *Pensamiento literario español del siglo XX*, 2, Anexos de Tropelías, 13, 2006, pp. 51-68).

«Cartas familiares: el Viaje de Italia, de Juan Andrés» (cuatro primeros epígrafes de Estudio preliminar, en Juan Andrés, *Cartas familiares (Viaje de Italia)*, Madrid, Verbum, 1994, vol. I, pp. XIII-XLIX).

«Friedrich Schiller y la biografía» (en colab. con M.^a R. Martí Marco, en *Cuadernos Dieciochistas*, 6, 2006, pp. 251-277).

«Aforismo sobre el aforismo» (inédito).

«Los géneros de la Ciencia literaria» (Versión inédita y parcial de párrafos iniciales del primer cap. de *Introducción a la Crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984/*Teoría de la Crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994).

«La Vanguardia: Género ensayístico y final del arte» (Primer y último epígrafes de «Teoría general de la Vanguardia», en J. Pérez Bazo, ed., *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, París, CRIC & Ophrys, 1998).

PRÓLOGO

I

EL PRESENTE volumen en realidad constituye una teoría, *stricto sensu*, de la literatura y de las clases de ésta. En él se reúne debidamente organizado un conjunto de escritos sobre la idea y los conceptos de Literatura así como de la serie de géneros literarios. Se trata de textos producidos durante unas tres décadas. Puede decirse que mucho se ha escrito sobre esta materia, pero desde luego no tanto con investigación y reflexión extensas y fundamentadoras, además de resultados teóricos y descriptivos de sentido y valor general.

Las ideas directrices del pensamiento innovador que sustenta y explicita el conjunto de materiales que reúne el volumen pueden resumirse de manera casi axiomática mediante una serie constructiva de argumentos. Se trata de argumentos de gran potencia teórica e histórica y que cabría enunciar del siguiente modo:

1) El concepto de Literatura debe ser definido mediante criterio de valor capaz de resituar la entidad del objeto en tanto que totalidad, es decir entidad de la que nada puede ser excluido en virtud del mantenimiento de un criterio suficiente y equiparado. Además, es preciso dilucidar históricamente el problema, desde la *grammatiké* griega y también desde el *wen* chino, y no sólo desde conceptos interiores de clase sino también desde proyecciones exteriores como la representada por el sentido de la *institución*. Todo esto es relativo, por otra parte, a un principio de *continuidad*, o de dialéctica *continuidad / discontinuidad*.

2) Puesto que la totalidad de textos especiales o de creación no común o práctica ha de englobar los diferentes tipos de elaboraciones claramente delimitables por encima de las elaboraciones de la lengua común, lo que se ha de designar como cualidad de literario es el alto *valor* en cuanto elaboración, cualidad de *alta elaboración*, de textos *altamente elaborados*. Dicho brevemente: textos literarios son aquellos de lengua natural altamente elaborados, a diferencia de los discursos o textos comunes o prácticos, integrantes del estadio general anterior de lengua, y en contraste con los textos o discursos altamente elaborados en que la lengua natural es superada distintivamente por lenguajes artificiales o de código no natural o no plenamente verbal natural.

3) Diferenciada la Literatura de los discursos científicos artificiales, resta la entidad Literatura como totalidad formada por discursos predominantemente artísticos y por discursos predominantemente ensayísticos o que se encuentran en el gran espacio intermedio existente entre las dos grandes alternativas opuestas producidas por la cultura humana, la artística y la científica. Esto configura una *dialéctica de la continuidad y la discontinuidad*, así

como un régimen en el que cada obra puede y debe ser examinada a fin de encontrar su lugar propio y relativo.

4) Textos o discursos literarios predominantemente artísticos y discursos literarios predominantemente ensayísticos configuran el Todo que es la Literatura, un *continuum* de lenguaje altamente elaborado dialécticamente regido por las relaciones de continuidad/discontinuidad en sus diferentes posibilidades artística o poética y ensayística o ideológica. Asimismo, el concepto de *dimensión*, y sus concreciones como «géneros breves»/«géneros extensos», son de fuerza anterior y en diferentes planos de mayor distinción, capacidad y contundencia que la tradicional tipología triádica de narrativa, lírica y dramática. Son los géneros breves, esto es poema en prosa, fragmento, jaiku, y en especial ensayo, finalmente, aquellos que en efecto operaron la revolución literaria moderna. El problema teórico es paralelo, pero tiene otro curso.

5) Los discursos artísticos, sus clases, aparecen tradicionalmente diferenciados, a partir de Platón y en confusión con la teoría de los discursos imitativos, pero sobre todo a partir del Renacimiento y resueltamente en Hegel, como tríada de narrativos (*epos*), líricos y dramáticos; mientras los discursos ensayísticos, característicamente de especialidad e incremento moderno aparecen definidos tardíamente en su lugar debido por el género del Ensayo, y un entorno históricamente diferenciado pero que sólo sobrepasada la segunda mitad del siglo xx puede decirse que se revela con inexorable plenitud y eficiencia y en sus dos direcciones simétricas y opuestas, la de tendencia artística y la de tendencia teórica y científica. Por otra parte, es muy importante la determinación de los dos principios que rigen la creación estable del discurso reflexivo moderno, el Ensayo, es decir, el espacio de lo que convencionalmente según Aullón de Haro cabe denominar la libertad kantiana y, asimismo, la caída de la finalidad clasicista que hace posible el establecimiento de la cultura literaria y artística moderna.

6) El gran pensamiento acerca de la Literatura y sus clases o lo que específicamente se ha denominado Géneros literarios, teoría de los Géneros literarios, tiene dos grandes momentos, como no podía ser de otro modo, el griego clásico y el alemán idealista, que corresponden a la gran época occidental antigua y occidental moderna. En la época antigua y en gran parte de la moderna, un segmento lateral de géneros didácticos, retóricos o historiográficos y a lo sumo alguna distinción de ensayística pero sin sentido totalizador, salvaban la carencia representada por la unilateralidad artística de la tríada.

7) La teoría moderna, y así no sólo la Literatura sino, también, la Retórica, la Poética y la Estética, establecen un nuevo régimen de cosas. En la cultura neoclásica alcanza su cenit la idea de Literatura como un todo, cultura escrita, de ciencias y letras, por decir brevemente, pero totalidad que ha de reestructurar la epistemología moderna, especializando y aislando las ciencias físico-naturales de las humanísticas. Si la cultura neoclásica accedió a la Literatura universal y comparada (Andrés), el proceso de la artisticidad romántica focalizó este último carácter, y con ello la dificultad de apertura al horizonte ensayístico. Por su parte, el nuevo concepto de arte, esto es, los nuevos criterios de la Poética serán los de la Ilustración alemana y el Idealismo alemán, no los de la Ilustración neoclásica. Ambas líneas de pensamiento se enlazan en la visión ideológica y política, pero se bifurcan en la visión estética y literaria. La Estética se establece rápidamente como teoría idealista. El genial Schiller negará el acierto de aquel modo de enlace de la visión ideológico-política

ilustrada neoclásica e ilustrada idealista, reinterpretando la idea de revolución como estética y no política y vislumbrando la Revolución francesa como anticipo de la definitivamente disparatada Revolución soviética.

8) La Poética se reconstituyó revolucionariamente como moderna, nueva teoría del genio y su originalidad antimimética, mientras que la Retórica, ajena a la nueva complejidad de la relación sujeto/objeto había de ser relevada de su posición decisoria por la Estética, ahora autónomamente constituida como disciplina. El problema del género pasó pues a una nueva órbita, la de la Estética alemana y la realidad del gran arte, pero que será conducido de la elevación neoplatónica de la Idea schilleriana a la introspectiva Ironía romántica, la hegelianamente denominada *alma bella que muere de bastío*.

9) La teoría moderna de los géneros, que naturalmente corresponde a su vez a la Poética moderna y a la Literatura moderna, es en sus lugares clave, dicho fuertemente, metafísica (Schiller), formal (Hegel) y comparatista (Eduard von Hartmann). Si en Schiller accedía a un vértice utópico contemplativo como Idea, en Hegel cierra la historia alcanzando un encuentro final definible como disolución, mientras en Hartmann, en contra a la vez que como síntesis de los dos anteriores, alcanza la totalidad teórica compleja del sistema artístico y determina maduramente el lugar de síntesis como integración en la suma de las artes, la ópera. Por lo demás, transiciones aparte, se descubre en Krause el esquema de la multiplicidad combinatoria que en realidad sustenta el insuperado sistema de Hartmann, sistema general referido tanto a Artes como a Literatura.

10) El hecho es que la gran síntesis de Hartmann es creada al límite, pero dentro de la cultura artística de base romántica y evolución idealista y decadentista, razón por la cual no alcanzó a vislumbrar la nueva realidad, en resumidas cuentas la fortísima evidencia ensayística, que de inmediato se planteaba, cosa que de algún modo se diría dejó abierta Hegel mediante la dualidad de «géneros prosaicos» y «géneros poéticos» y referirse a sus posibilidades sería entrar en ciertas especulaciones de base no explicitada o en sombra.

11) La literatura moderna ha de ser sometida a investigación e interpretación asumiendo el argumento filosófico del extremo como dilucidación, y los extremos son los modernos géneros nuevos creados, es decir, artísticamente el «poema en prosa», prototipo de la síntesis de contrarios, y el «jaiku», que evidentemente no es nuevo como tal sino por contraste, por exótico traslado a Occidente, consecuencia de la *originaliad* kantiana, a la que se sobrepone la categoría vanguardista de *novedad*, y el «fragmento», forma cenital de la revolución moderna que eleva por su límite romántico de la ilimitación a la especial categorialidad de la destrucción de sí misma; y ensayísticamente, el «Ensayo» y sus gamas, que avanzando lentamente desde la Antigüedad, desde la epidíctica quizás sobre todo, encuentra en Montaigne y los místicos una gran prefiguración que tras los pensadores empiristas alcanza a formular con extraordinaria agudeza el joven Lukács y casi medio siglo después Adorno lleva a su cumbre teórica, en 1958, diríase que girando en horquilla el gran arco de la Poética fundado principalmente por Aristóteles. Esos géneros artísticos y el Ensayo han de tomarse como lugares de referencia y, diríamos, de comprobación tanto por inducción como por deducción en sentido morfológico o histórico-literario, que para el caso viene a ser lo mismo, y teorético. Por lo demás, desde el punto de vista de la Literatura española, se hacía preciso realizar la investigación no efectuada hasta el momento, cosa que ha permitido concluir, en contra de lo que se pensaba y difundía (pertinazmente, por ejemplo, Octavio

Paz), es decir la demostración de que el poema en prosa se originó autóctonamente y no por importación; que el jaiku, extensísima y significativamente incorporado, lo fue pronta y elaboradamente de manera natural (Antonio Machado) y no por mera importación. Estas contribuciones tienen a su vez tratamiento original teórico, y en lo que se refiere a ambos planos –histórico y teórico– es de reconocer que han dado lugar a una transformación del conocimiento sobre la materia.

12) Los géneros ensayísticos, su extensa doble gama, de predominante tendencia artística y de predominante tendencia teórica, han operado la reestructuración de la Literatura, en una época y contexto en que las artes mayores han dejado de serlo sobre la base de la multiplicación de las artes menores, en una época en fin en que es un error intentar entender la Literatura a partir de los unilateralmente artísticos géneros poéticos y no a partir del Ensayo y la síntesis que operativamente revela, por ejemplo a través de la ensayización de la novela, frente al ya meramente histórico criterio del arte total, u «obra de arte total», que distintivamente representó la teoría del drama musical. Es un hecho que la Vanguardia histórica no constituyó una síntesis de objetividad/subjectividad sino la efectiva desintegración de la forma kantiana, forma por lo demás sin alma, inconsciente de un pasado transcendente tras Platón originado en Plotino. También existió, se ha de reconocer, un camino de espíritu y no desintegrador en el arte de vanguardia (Kandinsky, Daumal, Huidobro, Larrea), e incluso neovanguardia (Sempere), pero no fue la línea dialéctica de fuerza, aquella que condujo eminentemente del Futurismo al Surrealismo como desintegración. Y en fin, según Aullón de Haro, en último término tuvo pues razón Hegel con aquel su criterio dialéctico de la disolución o final del arte, sólo que habríamos de entenderlo no como un decreto sino como un argumento que lentamente había de desenvolverse en el curso histórico real, hasta la última de las guerras mundiales y la reincardinación de posguerra, lo cual permite que el criterio hegeliano sea interpretado en orden a la evolucionada clasificación de las artes y los géneros, ya disuelta la antigua jerarquía artística a través de la multiplicación de las artes menores plenamente vigente en nuestro tiempo.

II

La serie de textos producidos por el autor de manera diseminada, sobre todo en forma de artículo, responde a tres grandes sectores: la Poética de la modernidad, la materia de Literatura y Géneros, que aquí ofrecemos compilada, y los escritos propiamente de Estética. Existen algunos otros materiales, pero en ningún caso podrían formar un cuerpo extenso o que sobrepasase la breve y mera miscelánea. De esos tres sectores, el primero fue excelentemente reconstruido y editado en el año 2000 bajo el título de *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*; el segundo es el que ahora se ofrece, casi completo; y el que resta por último, el correspondiente a Estética, es de esperar que sea resuelto en un futuro no lejano. Puesto que una ambición del autor es sabido que consiste en construir una Estética General, esa posible tercera compilación probablemente habrá de constituir un paralelo o complementario, de manera semejante a como vino a suceder con el título antecitado de *La Modernidad poética...* respecto del libro más extenso *La concepción de la Modernidad en la*

Poesía Española (2010). Con esto, pienso que queda aclarada la cartografía básica del total de materiales sobre el que operamos; cartografía de alta montaña.

Como es evidente, esos sectores de producción diseminada en algún que otro momento se tocan o entrecruzan. Ello responde al hecho natural de la contigüidad y *continuidad* tanto de las investigaciones como de sus objetos y, por lo demás, son sectores que ofrecen campos muy dilatados los cuales ya por principio han de tomar contacto en sus líneas de frontera. Por ejemplo, «La teoría idealista de los géneros literarios», trabajo de investigación conceptual breve pero no ya intenso sino muy original en varios de sus descubrimientos a pesar de ir referido estrictamente a obras clásicas del pensamiento moderno alemán, pudiera incluirse en cualquiera de los tres grandes sectores de producción diseminada y aquí identificados, sin embargo en ese sentido no es sino una muestra entre unas pocas excepciones, dentro de las que también cabría incorporar «La Estética literaria de Eduard von Hartmann»; por su parte, «Teoría del poema en prosa», pudiera integrarse tanto en el primero como en el segundo de los sectores. Ahora bien, ni el uno ni los otros los encontrará el lector en el volumen antes referido, publicado en 2000, y esto simplemente por ser todos ellos de fecha posterior a la edición del mismo¹. Por el contrario, en unos pocos casos sí se da la coincidencia.

La edición de *Idea de la Literatura y Teoría de los Géneros literarios* ha quedado resuelta en las tres partes que sugiere la lógica interna de la suma de sus contenidos. En lo que se refiere a los textos seleccionados, la lista bibliográfica ofrecida presenta los datos de primera edición de cada uno de ellos, siguiendo el orden del presente volumen. La primera parte, IDEA GENERAL DE LITERATURA Y DE LOS GÉNEROS LITERARIOS, se abre con un texto inédito a modo de introducción al libro y continúa con cinco artículos que conducen de un planteamiento de la situación actual, pasando por dos reinterpretaciones, teórica e histórica, de la realidad de la Literatura y los Géneros, a un reexamen con resultados novedosos y de primer rango que clarifica la teoría moderna de los Géneros, prácticamente de creación alemana.

La segunda parte, GÉNEROS LITERARIOS ARTÍSTICOS, ordenada desde lo más general y abstracto hasta la investigación y reflexión de lo particular, abre con «Posibilidad de la poesía»² y cierra con un breve escrito inédito casi especulativo que conduce a un concreto examen de la forma contemporánea del teatro y la novela. El primero de los textos, bocanada de aire fresco, es ambivalentemente un escrito de teoría estética y una definición de la Literatura en tanto que Poesía, es decir Literatura artística, razón por la cual queda aquí situado. Seguidamente he incluido un artículo relativo a historia de las ideas estéticas, pero

1. Respecto de la cronología de los textos, adelantaré que siempre nos referiremos a fecha de publicación, aparte de otras consideraciones que en algunos casos pueda proceder efectuar. El que aquí, por ejemplo, yo pudiera decir, porque conozco circunstancialmente ese dato, que el texto de «Teoría del poema en prosa» (2005), al igual que «Poética radical del poema en prosa» se escribió sin llegar a ser publicado, ni siquiera mecanografiado, bastantes años antes de su fecha de edición, no es más que una información como mucho complementaria que carece de relieve; ahora bien, poder especificar que «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la Literatura Española» se publica en 1979 (nada importa que se escribiera varios años antes o que fuera un trabajo escolar o académico), no en 2000 en *La Modernidad poética, la vanguardia y el Creacionismo*, donde se reimprime, sí consiste en un dato historiográficamente relevante.

2. Reimpreso en *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. de J. Pérez Bazo, Málaga, Anejos de Analecta Malacitana, 2000, pp. 307-313.

cuya materia, que no sólo conduce al arranque aristotélico de la tragedia sino que reconstruye la decisiva interpretación schilleriana, nos traslada fundadamente al planteamiento actual y atañe en todo caso a lo más destacado de los géneros dramáticos. Sigue la tirada completa de los artículos sobre el poema en prosa, quizá de los más renombrados del autor, así como el dedicado al fragmento, también clave para la explicación de la poesía moderna, la cual evidentemente ya sólo podía hacerse estableciendo la conexión asiática, es decir el *jaiku* japonés³. Junto a éste se añaden los géneros líricos coreanos *si-yo* y *miñosi*, artículo de autoría compartida con Hyekyung Yi. Preferimos este artículo a un texto anterior del autor por contener ejemplos textuales, pero nótese que este otro referido es el propiamente pionero del género *siyo* en España⁴. Por cierto, el autor también se ha ocupado del *pantun* malayo, pero a día de hoy aún no ha ofrecido un trabajo acabado. En penúltimo lugar de esta Segunda Parte, encontrará el lector una llamativa investigación de género llevada a lugar muy diverso, al «libro ilustrado» o de arte, también bocanada de aire fresco sobre la teoría de los géneros. El muy breve «Poética radical del poema en prosa» es de saber que aparece aquí por primera vez completo y correcto. El muy conocido e innovador «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la Literatura española» ha tenido reimpresiones⁵, al igual que el no menos conocido «El *jaiku*: de los orígenes y del Modernismo a la Vanguardia»⁶. He de añadir que existe un estudio del autor sobre el género de la sátira considerado éste en su mayor amplitud de sentido, que fue disertación en la Universidad de Coimbra y del cual aún no existe versión impresa definitiva. La tercera parte, GÉNEROS ENSAYÍSTICOS, se organiza en dos secciones y, como no podía ser de otro modo, comienza por presentar el género del Ensayo. Esto mediante dos de los siete textos dedicados por el autor a ello. Puesto que el primero de los artículos que editamos entrega un tratamiento claro y suficiente de casi todos los problemas relevantes del género, según el pensamiento del autor, y dado que en la Introducción a la Primera parte algo complementario se trata, he preferido, a fin de evitar la incrustación de una amplia monografía de estudios acerca del Ensayo, limitar la materia a sólo un elemento más, el dedicado al interesante y casi

3. Es conveniente recordar que el conocidísimo libro *El Jaiku en España*, obra importante de la Literatura Comparada en lengua española, que después se volverá a mencionar, es, en primera edición, de 1985, o sea mediada la década de los 80, aunque su redacción corresponde a la década anterior, pues fue un trabajo escolar y después ruidosa e incomprensible tesina de licenciatura (1977). Aun de 1976 existe edición de un texto de nuestro autor sobre el género: el prólogo a la pequeña colección de *jaikus* de F. Herrera de la Torre, *Alba*, Madrid, Gnosis, 1976. Por otra parte, acaso sea pertinente recordar aquí que Aullón de Haro es el promotor de la plena transcripción castellanizada del término *-jaiku-* frecuentemente usado manteniendo la transliteración anglosajona *'haiku'*. Es sabido que existen criterios de transcripción fonética anglosajones que prefieren, por práctica necesidad, el régimen románico, por mucho más claro y preciso, de las vocales, y por contra la subordinación de las consonantes, pero pensamos que esto no tiene sentido para nuestro idioma, ni en general, por ser el español una de las tres lenguas más habladas del mundo, ni en particular por tratarse en este caso de palabra de valor literario terminológico y que designa un género muy importante para la literatura de lengua española del siglo xx, perfectamente naturalizado y además sin rastro de vinculación inglesa, a la que era ajeno Antonio Machado. Para más información complementaria y valiosa sobre estos problemas y su entorno, debe verse Aullón de Haro, «Europa/Asia, España y la cuestión histórico-literaria y estética», en *Studi Ispanici*, XXXIII (2008), pp. 11-32.

4. Cf. P. Aullón de Haro, «Sobre el orientalismo y la introducción de la poesía coreana en España», prólogo a Yun Tong-Ju, *Cielo, viento, estrellas y poesía*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 13-20.

5. Reimpreso en *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. cit., pp. 97-123.

6. *El Jaiku en España*, 2ª ed. revisada Madrid, Hipérior, 2002, pp. 50-60.

desconocido caso español. Hemos evitado, pues, textos relativos a los problemas de la forma, los géneros ensayísticos memorialísticos, Zambrano, Adorno, Lukács y demás⁷. Por último, la segunda sección de esta Tercera Parte sobre géneros ensayísticos consta de trabajos paradigmáticos, por así decir, acerca de: la carta ensayística, la biografía, del cual soy coautora (fue homenaje a Friedrich Schiller en su bicentenario y cuya primera parte constituye una teoría del género, tan necesitado de estudio, a diferencia de la autobiografía, que describe una situación casi inflacionaria durante las últimas décadas), el brevísimo inédito aforístico sobre el aforismo (aquí incluido por venir a subrayar el relieve de los géneros breves desde el punto de vista de la gama paremiológica), una versión acabada y autónoma y más perfecta de ciertos epígrafes dedicados por el autor a los géneros de la Ciencia literaria hace años; y un pequeño colofón, para el cual nos hemos servido sólo de los breves primer y último epígrafes de un artículo sobre teoría general de la Vanguardia⁸.

La edición de los textos, a excepción de tres inéditos y uno reconstruido, se publica ahora homogeneizando el modo de cita y de ficha así como subsanando alguna que otra errata o alguna pequeña deficiencia detectada. Se omite alguna nota al pie por actual inconsecuencia bibliográfica resultado del paso del tiempo. Los textos aparecen aquí, pues, tal como se publicaron en su día, salvo los pequeños detalles referidos. Tanto el autor como yo misma hemos querido que este libro dejase ver de inmediato su sentido preferente, aunque no siempre único o directo, de contribución a la Historia de las Ideas, de las ideas literarias, y ello a su vez como modesto homenaje a Menéndez Pelayo, creador fundamental de ese decisivo campo historiográfico moderno⁹. El autor, es de saber que sobre la base de Idea, a partir de 1990 pero especialmente en 2010 a propósito de *Teoría del Humanismo*, emprendió la categorización metodológica superadora de Idea mediante el término Ideación, ahora ya teóricamente formulado¹⁰. En el caso del presente volumen me ha parecido prematuro

7. Quede aquí constancia de esa bibliografía: *Teoría del Ensayo* (Madrid, Verbum, 1992; libro que en lo fundamental procede de una Lección impartida con ese mismo título en 1989); «El Ensayo y Adorno» (en V. Jarque, ed., *Modelos de Crítica: la Escuela de Frankfurt*, Madrid-Alicante, Verbum-Universidad, 1997, pp. 169-180); «El problema de la teoría del Ensayo y el problema del Ensayo como forma según Theodor Adorno», en *Educación Estética*, 2 (2006), pp. 55-76; «El Ensayo y el proceso de la literatura moderna», en *Poéticas do Ensaio*, U. de Coimbra, 2010, pp. 25-44; «El ensayo, género humanístico moderno, y los géneros memorialísticos», en P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría del Humanismo*, Madrid, Verbum, 2010, vol. II, pp. 297-325; «La idea de 'forma' y la teoría del Ensayo en Alemania» (en G. Lukács, *Sobre la esencia y forma del Ensayo*, Madrid, Sequitur, 2015, pp. 7-88); los materiales de investigación histórica imprescindibles para poder haber efectuado la reflexión teórica: *El ensayo en los siglos XIX y XX* (Madrid, Playor, 1984), *Los géneros didácticos y ensayísticos en el siglo XVIII* (Madrid, Taurus, 1987), *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX* (Madrid, Taurus, 1987) y el inacabado *Los géneros ensayísticos en el siglo XX* (Madrid, Taurus, 1987). Estos materiales historiográficos son la base de la futura obra de título *El Ensayo y los Géneros Ensayísticos en la España moderna*.

8. Primer y tercer y último epígrafes de «Teoría general de la Vanguardia», en J. Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, París, CRIC & Ophrys, 1998.

9. Que Menéndez Pelayo es el creador de la Historia de las Ideas Estéticas y, por inclusión, de la Historia de las Ideas fue aducido por Aullón de Haro en el Prefacio a su edición de M. Milá y Fontanals, *Principios de Estética o de Teoría de lo Bello* (Madrid, Verbum, 2013, p. XXI) y explicado pormenorizadamente en «La recepción de la obra de Menéndez Pelayo y la creación de la Historia de las Ideas», en *Analecta Malacitana*, 1-2 XXXVII (2014), pp. 7-37.

10. Véase «Ideación: Ideas, Formas, Conceptos y Categorías», primer capítulo de *La Ideación Barroca*, Madrid, Casimiro, 2015.

entrar en ese argumento, que hubiese requerido materiales muy recientemente difundidos y por lo demás prescindibles a nuestro actual propósito.

Por último, quiero dejar expreso agradecimiento a Ediciones Universidad de Salamanca, a su dirección y producción, por la rigurosa atención dispensada a mi trabajo.

M.^a Rosario Martí Marco
Grupo de Investigación Humanismo Europa

I

IDEA GENERAL DE LITERATURA Y TEORÍA DE LOS GÉNEROS

INTRODUCCIÓN A LA IDEA DE LITERATURA

LAS DIFERENTES determinaciones y discusiones relativas a la pregunta ontológica acerca de 'Literatura' no han sido sometidas sino en muy contadas ocasiones, tanto más allá como más acá de la teoría de géneros, y por raro que pueda parecer, a adecuado examen de su entidad y evolución. La 'Historia de las Ideas', ese género historiográfico por cierto fundado en España distinguidamente en el ámbito de la Estética del siglo XIX por Menéndez Pelayo, no ha afrontado con la amplitud requerida el horizonte de la Idea de Literatura. Quiero decir, si se ha hecho cargo, mediante el trabajo de muchos, de la diversidad teórica e histórica de diversas 'ideas literarias', eminentemente relativas a la Poética, pero no de la 'idea de Literatura', de modo centrado y propiamente ontológico. De hecho, la *techné* retórica y poética, destinada a exponer el *cómo se hace*, de algún modo inevitable ha de decir, o asumir, el *qué es*. Bien es cierto que la variedad de enclaves disciplinares, ya estéticos, lingüísticos o epistemológicos y críticos, entre otros, no ha facilitado el centramiento exigido por tal objeto Literatura como idea si entendemos que éste, por principio, ha de englobar, aun en el marco de la teoría de géneros, las nociones y conceptos elaborados y puestos sucesivamente en circulación por las diferentes épocas culturales y civilizaciones. Porque la idea, o el concepto, como en términos académicos suele decirse, de Literatura, su mundo de existencia, pertenece en importante medida a un campo de determinación que es el sustancialmente describible por la historia de las ideas. La otra cara disciplinaria, por así decir, del problema consiste en la reflexión radicalmente ontológica o esencialista acerca del objeto, esto es la indagación de estricta orientación filosófica.

Como es bien sabido, las escuelas estructural-formalistas del siglo XX produjeron una gran confusión al promover un proyecto de búsqueda de la esencia de la Literatura en su sentido de unilateralmente artística, fundado en el concepto de *literariedad* como especificidad científicista respecto del objeto verbal artístico, esto es, a fin de cuentas, la Poesía, o el Arte en grado más general pero identificable como de idéntica naturaleza. Se trataba de sustituir 'literatura' por 'literariedad' y de descubrir nada menos que el secreto de qué es la Poesía o el Arte. Evidentemente, una cosa es la conceptualización o utilización de términos en sentido general y caracterizador, o bien por indicación de capacidad o potencia, así a veces *artisticidad* o *poeticidad*, y otra muy diferente la referida propuesta de *literariedad* como otorgamiento de toda razón última del ser del objeto y además con garantía científica. El estructural-formalismo emprendió una búsqueda, metafísica *malgré lui*, sobre la base de dos grandes errores, el que presupone la propia naturaleza del instrumental utilizado, su inadecuación técnica y extrema limitación o insuficiencia respecto del propósito definido, así como la desfocalización del objeto en lo que se refiere a su naturaleza, por principio

semántica e indesglosable y en cualquier caso no material lingüística a no ser en el aislamiento por principio insuficiente de su manifestación material. Esto dicho consiste en algo perfectamente conocido, pero que supera la esfera problemática de un fenómeno aislado pues forma parte de una historia intelectual antihumanística muy extensa y complicada que comenzó con una gran malversación, primero ideologizadora y después tecnológica, ejercida sobre las ciencias humanas, y dialécticamente concluyó en su contrario, que en términos rápidos podemos describir como el intento de sustitución de las ciencias humanas y de la cultura por los llamados *cultural studies*, es decir la gama de sociologismos multicultural, feminista, lesbianista, postcolonial, etc.¹

La tenazmente implantada separación de Estética o Filosofía y Filología, que ha tenido como consecuencia académica el absurdo de una Filología sin pensamiento y una Filosofía enajenada de la Ciencia lingüística y literaria, y en general de las Ciencias humanas, es razón relevante de ello y de otros muchos disparates contemporáneos. Es evidente que la posible y deseable reflexión acerca de la *esencia* literaria habrá de ser filosófica, o cuando menos epistemológica, en sus premisas y consecuencias, y por mi parte sostendré además que ha de ser filosófica y teológica. Pienso que procede recurrir a la identificación última de lenguaje y poesía, siguiendo el criterio de Vico y Croce, y a mi juicio, sobre esa base, empezar por reconocer que el lenguaje ya por sí es una realidad misteriosa consistente en producir metafísica con medios físicos, significado a través de medios materiales, siendo el significado el aspecto decisivo y representando todo ello al fin un fenómeno que relevantemente proyecta y comprueba la translación que se realiza mediante la traducción de una lengua a otra, una transubstanciación.

Es de creer que nadie, y ya sobre todo a día de hoy, pueda pensar que la Idea de Literatura es algo solventable unilateralmente tomando en cuenta sólo una determinada época o un determinado sector o criterio del pensamiento europeo u occidental. A partir de 'Literatura', situar el término y volumen conceptual de 'idea de Literatura', y a su vez 'idea de la Literatura', esto es *un concepto de la realidad existente de la Literatura y, en consecuencia, de la total idea de la misma*, significa en primer lugar asumir sus posibles y diferentes planos léxicos y entitativos y, en consecuencia asimismo, una distinción tipológica o taxonómica; es decir, poner en juego las discriminaciones filológicas y filosóficas correspondientes, o sea, de 'clase' y de 'género', y por otra parte, según las necesidades y criterios utilizables, el aparato producido por la serie determinativa que, además de 'idea', cuenta con las distinciones relativas a 'noción', 'concepto' y 'categoría'. En ello va la gama histórica y actual de especificaciones efectuadas en el marco interno de la entidad objeto de consideración, las partes de un todo, según propongo, lo cual incluso en lo que se refiere al gran argumento, es decir 'géneros literarios', pienso que aún no ha sido contemplado con la extensión debida,

1. He efectuado un examen severo de todo ello bajo el título de *Escatología de la Crítica*, Madrid, Dykinson, 2013. Nótese que el procedimiento lingüístico formalista consiste, como no podía ser de otro modo, en un reduccionismo por aislamiento. Es el procedimiento que de manera análoga, aunque menos técnicamente, aplicó el neopositivismo y sus añadidos triunfantes en la historiografía literaria, conduciéndola a la depauperación y decadencia. Esto se puede resumir en lo siguiente: restricción de la Literatura a géneros literarios artísticos, supresión de la traducción o los aspectos traductográficos en el marco del objeto, eliminación del lector y el público como parte constitutiva del mundo de existencia del objeto.

ni respecto de la teoría doctrinal ni respecto de la práctica literaria. Esto sólo a primera vista puede parecer sorprendente.

La palabra en cuestión, 'Literatura', y sus correspondientes, en tanto designación de obras de lenguaje verbal o bien como disciplina que toma a éstas por objeto, que después indicaré, se encuentra en todo momento a la base del problema. Según se recordará, este problema como tal y de la manera más explícita se suscita cuando, asumida la 'Poesía', Aristóteles dijo no disponer de una palabra capaz de designar las diferentes posibilidades textuales determinables, y ello sin duda a consecuencia –hemos de añadir nosotros- de que no concebiría utilizable un término como *grammatiké*. Recuérdese, pues, casi al comienzo de la *Poética* (1447b), cuando, tras constatarse que no ha recibido nombre en su conjunto el arte que únicamente se vale de la palabra, que Aristóteles particulariza esto a propósito de los mimos, de los diálogos socráticos o de la mimesis compuesta en verso, haciendo notar que meramente se da el nombre de poetas a quienes escriben en verso, y nada tiene que ver Homero con Empédocles, por más que ambos se valgan de la forma métrica. Naturalmente, para Aristóteles la razón de la Poesía se halla en la mimesis y el problema terminológico se encontraría en la inexistencia de denominación capaz de abarcar el arte verbal de la mimesis junto al arte verbal no mimético o no representativo en ese sentido.

Un establecimiento de la idea de Literatura exige empezar por entender que la crítica ha de aceptar y preparar la intervención sobre todas las determinaciones entitativas e históricas de Literatura, precisar la evolución de las ideas, el concepto actual, sus límites y contigüidades e incluso especular sobre su posibilidad futura; y que el objeto revela no una multitud de manifestaciones inconexas o enajenadas sino un *continuum* permanentemente regido por la dialéctica de la continuidad y la discontinuidad. Como es bien sabido, en Occidente el argumento tiene una de sus claves en la *grammatiké* griega y su reescritura latina como *literatura*, la concepción de *littera* y *literatura* consistente en la reescritura latina de *gramma/grammatiké* transmitida por Quintiliano en *Institutio Oratoria* y la cual pertenece en primer lugar a la palabra, a la escritura y los saberes y actividades de escribir y leer. Son los saberes integrados en la amplia gramática que alcanza la 'exégesis' y la crítica de los poetas, tal se ofrece ya en la obra de Dionisio de Tracia², así como posteriormente un entendimiento que en época cristiana dualizará letras *sacras* y letras *profanas* en un sentido que tampoco tiene que ver con las estimaciones de nuestro tiempo.

Ha estudiado Adrian Marino adecuadamente el problema antiguo greco-latino³, al igual que lo referente a Literatura oral, imprescindible al caso, su concepto,³ definición etimológica,

2. Entrecomillo el término 'exégesis' pues es palabra griega usada por Dionisio de Tracia y ello posee una significación de gran alcance tanto crítico hermenéutico como incluso general filosófico (así en Heidegger y la exégesis ontológica) que probablemente no ha sido tenida en cuenta. Véase la edición francesa bilingüe de *La grammaire de Denys de Thrace*, ed. J. Lallot, París, CNRS, 1989, a mi juicio con aciertos pero importantes carencias terminológicas.

3. Me refiero a *Hermeneutica ideii de literatura* (Cluj Napoca, Dacia, 1987) que citaré por la versión italiana (Bologna, Il Mulino, 1994). Dice Marino: «Dobbiamo innanzitutto precisare –con una energica sottolineatura- che l'idea di letteratura fa la sua comparsa in uno spazio culturale e spirituale originario, il quale non ha nulla in comune con le concezioni estetiche e autonomistiche successive, tarde, oggi dominante nella definizioni della letteratura. Il quadro in cui la letteratura compare e si definisce è, in primo luogo, come vedremo subito, la *lettera*; e, in secondo luogo, ma in modo non meno costitutivo, la realtà *sacra* e *profana* della *lettera*. Un inizio modesto e

tipología, interferencia, autonomía, jerarquización y recuperación recíproca respecto de la Literatura escrita⁴. Ahora bien, es necesario advertir que se trata del marco inicial amplio para el estudio del lenguaje y la literatura del cual hemos de decir por nuestra parte que reconforta observar cómo en nada sustancial es refractario al equivalente asiático de China, la otra gran cultura matriz. Esto es, a partir de la idea confuciana, *Wen* (文) presenta un aspecto y una evolución de notable correspondencia con la occidental salvada la inicial cuestión léxica aristotélica. A diferencia, o paralelamente a la divinidad de la musa que platónicamente habla por boca del poeta en una suerte de transporte o posesión, la mitología taoísta, que habilitó asimismo divinidades para todas las artes y profesiones, también creó un dios de la Literatura: *Wenchang*. Este nombre *Wenchang* pertenece a una constelación de seis estrellas que se halla próxima a la Osa Mayor y, cuando brilla, da lugar a que la Literatura sea próspera. Según la tradición, esta divinidad en varias ocasiones descendió entre los hombres, y sus diecisiete vidas sucesivas se encuentran detalladamente relatadas en dos obras muy difundidas: *Biografía del Emperador de la Literatura* (*Wendi benzhuàn*) y el *Libro de las transformaciones del Emperador de la Literatura* (*Wendi huashu*)⁵. El título *Wen fu*, de Lu Ji, la obra genial de la poética china, vendría a significar «escrito» o «exposición» acerca de la «literatura», esto es Arte Poética si se busca la equivalencia respecto del concepto del contenido de la obra. Ha explicado Stephen Owen cómo a diferencia del pensamiento literario griego u occidental, existe una escasa tendencia definitoria china, aspecto que sin embargo permite una capacidad referencial más flexible, aparte la tendencia a la consideración y matización de estados de ánimo⁶. Como significados fundamentales, *Wen* puede tener el general de cultura (como lo tuvo «literatura», ya maduramente en el Neoclasicismo europeo), pero también el más concreto de escritura (en cierto modo próximo, pues, a la *grammatikê*), y el más artístico de lenguaje bello o de retórica o de pertenencia al ornato. Hay un aspecto que pienso cabe situar sobre todo en la causa final, en el finalismo, que da mayor dimensión civilizacional e incluso de amplio concepto político a la concepción china, queriendo esto decir, entre otras cosas, que permanentemente la poesía permanece junto a los textos que en general podemos denominar ensayísticos. La diferencia entitativa básica entre las concepciones europea y asiática consiste en la relegación que sufre la ficción en esta última, mientras en la europea esta restricción posee proporciones muy reducidas. Se trata, en consecuencia, de un término de circunstancias análogas a las del occidental, y si bien presenta sus propias peculiaridades y variables, siguiendo el pensamiento de Confucio es comparable con el de la Grecia antigua⁷.

accidentale acquista, d'un tratto, una dimensione spirituale enorme» (p. 35). Y poco más adelante: «Il significato primo, fondamentale, originario, della letteratura –da cui deriva la sua definizione tradizionale– è intrinsecamente legato allo *scritto* e all'intero suo campo semantico-lessicale. Così la *letteratura* inizia la sua lunga esistenza nelle lingue europee di origine romanza, come conseguenza, in realtà, di un accidente linguistico: la parola grece *grámmata* (= lettere) che diventa –mediante un calco latino, una iniziativa quasi 'privata'– il latino *litterae*, che genera a sua volta *literatura*, due neologismo nel latino del I e del II secolo» (p. 36).

4. A. Marino, ed. cit., pp. 48-59.

5. H. Maspero (1971), *El Taoísmo y las religiones chinas*, Madrid, Trotta, 2000, p. 143.

6. Véase S. Owen, «Introduction» a *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge, Harvard U. P., 1992.

7. En lo que se refiere a las acepciones y variables interpretativas del concepto de *wen* y el *Tao* y el pensamiento literario de Confucio, deben verse preferentemente los trabajos de Chow Tse-Tsung.

Ciertamente, hay, o ha habido, en su base dos diferentes sentidos o dimensiones en la aplicación del término Literatura, el más moderno dirigido a la entidad de las obras u objetos textuales y aquel otro que viene a consistir en abreviación por equivalencia a Ciencia o Estudio de la Literatura y es natural herencia de la tradición de la antigua *grammatiké*. Situada en el sentido entitativo del objeto, de preferencia moderna, es preciso determinar a su vez la existencia de un concepto restringido que suele identificar el término con la tríada de los géneros literarios artísticos (lírica, narrativa y dramática), y un sentido variablemente más extenso que en la época contemporánea no ha sido el dominante ni en el ámbito especializado ni en el meramente nocional o más general, es decir ese otro concepto más extensivo e incluyente que engloba tanto los géneros literarios artísticos como los ensayísticos. Es de reconocer a este último concepto en nuestro tiempo una capacidad de expansión lenta pero creciente que no es sino correlato de la evolución de la realidad literaria histórica y en consecuencia de la diferente lógica actual que parece guiar la determinación del objeto. De hecho, en cuanto al caso del primer sentido señalado, ha sido habitual, hasta tiempos recientes, la utilización del término Poesía, siguiendo la tradición distintiva y perpetuada-filosófica que alcanza desde Platón a Kant-Hegel o Heidegger⁸ y era sostenida muy específicamente en la *Poética* de Aristóteles respecto del sumo valor artístico de Épica y Tragedia, y de ahí por otra parte la antedicha constatación de una carencia léxica al otro lado. Por lo demás, Poesía, remite directamente a arte literario en su acepción de artístico y, por ende, a sencillamente *arte*, de un lado, y de otro a *creación*, es decir *creatividad*⁹, que es concepción moderna, pues para los antiguos la idea era la griega de *hacer* o *fabricar*, que es justamente la sustentada en la *techne* y la propia palabra Poesía. Con esto es conducido el problema a una amplia esfera estética y antropológica que en este concreto momento no nos compete.

Puede especializarse tanto una perspectiva interna como externa en el tratamiento de Literatura, según se verá después sobre todo, pero es de subrayar la importancia de hacer valer el sentido de que los criterios externo e interno no debieran presentarse como excluyentes sino armonizables. De algún modo así podría desprenderse de la lectura de críticos señalados como Harry Levin y Roger Caillois. A mi juicio, el siglo xx ha producido tres indagaciones de especial envergadura y sentido general y técnico acerca de Literatura, a saber, las de Benedetto Croce, Alfonso Reyes y Adrian Marino. Ellas tres representan probablemente las tres ideas mayores de Literatura producidas en la época contemporánea. Esto no ha sido debidamente reconocido, razón por la cual será exigible ahora entretejer algunas indicaciones. El pensamiento de Croce evoluciona a partir de su *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* y se amplifica y madura, sobrepasando la dualidad poesía-no poesía en su estudio específico más definitivo al propósito, *La poesía*. El napolitano, que se planteó el problema en distintos lugares, alcanzó a sistematizarlo y, se esté más o menos de

8. Para los pensadores alemanes, ciertamente, la palabra es *Dichtung*, si bien, como puede comprobarse en la célebre conferencia de Heidegger (1958) sobre el origen de la obra de arte, se utiliza también el término latino *Poesie*. No es sino un modo eficaz y económico de diferenciar el valor más general de las realizaciones particulares, procedimiento por lo demás habitual y característico de la lengua filosófica alemana mediante la duplicidad que permite la existencia de un término germánico. Esto en nada interfiere lo principal de nuestro argumento.

9. Para el concepto de «creatividad», puede verse W. Tatarkiewicz (1976), *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1988.

acuerdo con su argumento, lo cierto es que obtuvo una de las perspectivas más interesantes y valiosas que existen sobre ello. Croce, como se recordará, toma la 'expresión', para partir ahora de la célula «expresión literaria», que es puesta en relación con los cuatro modos que entiende correspondientes a la expresión: «sentimental o inmediata», «poética», «prosaica» y «práctica u oratoria». De ahí concluye que la «expresión literaria» no responde a esas formas fundamentales sino que constituye «una de las partes de la civilización y de la educación, semejante a la cortesía y a la urbanidad, y consiste en la actualizada armonía entre las expresiones no poéticas, o sea las pasionales, prosaicas y oratorias y excitantes, y las poéticas, de modo que las primeras, en su curso, aun sin renegar de sí mismas, no ofendan la conciencia poética y artística». Según Croce, son cuatro las clases de obras literarias: las de elaboración literaria del sentimiento, las de motivo oratorio, las de entretenimiento y las didascálicas¹⁰.

La indagación sobre la «idea» de Literatura de Adrian Marino, que terminologiza y categoriza «idea», es fuertemente taxonómica, acumulativa y sólidamente fundada de manera inductiva sobre la realidad histórica y documental (a la cual anteriormente nos hemos referido), da lugar a su principal obra, *Hermeneutica ideii de literatura*, en la cual conduce a un «modelo final» resultado de su concienzuda documentación y análisis del problema. Se trata de un modelo final constituido en siete estratos: «originario», «cultural», «cuantitativo», «específico», «heterónomo», «jerárquico», y, por último, «genético y autodestructivo»; cada uno de ellos rigurosamente desglosado¹¹.

Alfonso Reyes en *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*¹² examina el problema desde un horizonte de extensión y penetración inusitados. Nos detendremos en ello en virtud de esa envergadura y por el simple hecho de haber sido casi por completo ignorado. Reyes, que decididamente se enfrentó al objeto tanto en la *Experiencia literaria* como en la compilación de ensayos *Aljunque*, se propuso en *El deslinde* una suerte de epistemología de la Literatura, situándose para ello en el lugar más anterior. Para Reyes la Teoría literaria se desenvuelve en un plano filosófico y fenomenográfico, y entiende la Literatura mediante un discernimiento de caracteres generales, variables pero imprescindibles: forma (estética) y materia (lenguaje), que se resuelven en estilo, y caracteres particulares: asuntos, géneros, temas y elementos, siendo estos últimos la serie de detalles como retratos, monólogos, episodios, etc., que entreteje y tematiza la obra. Si la generalidad del asunto se vierte y puede corresponder a género, hace que a veces se confunda con éste, al igual que con el tema, que no discierne género. Teatro, Narración y Lírica son géneros de géneros, funciones. El género, que expresa reiteración (como el tema cuando se valoriza), sería definible mediante un conjunto de convenciones de diverso calado y carácter. Evidentemente, las obras literarias se entienden aquí como concreciones del fenómeno literario. Reyes se sirve de una epistemología de lo literario en tanto que previo a su realización como objeto de lenguaje (cosa que hubiese evitado no pocos desvaríos a los formalistas) y, por otra parte, de un concepto de ficción que aleja la mentira para acceder a un sentido de la verdad, pues es la literatura en criterio artístico, diríamos nosotros, a lo que se refiere. Este es el lúcido criterio de Reyes acerca del problema:

10. B. Croce (1936), *La poesía*, Buenos Aires, Losada (s.f.), pp. 13-58.

11. Marino, ed. cit., pp. 497-503.

12. Ed. de P. Aullón de Haro y Esther Zarzo, Madrid, Verbum, 2015. Véase nuestro Estudio Preliminar.

Lo literario es un juicio de la mente anterior, en principio, a la literatura. Puede o no cristalizar en literatura. El mismo viento puede hinchar varias velas: ya empuja la barca de la verdadera obra literaria, ya la de otras barcas, o bien se mantiene en un estado atmosférico y abstracto. No sólo los literatos: toda mente humana opera literariamente sin saberlo. Todos disfrutan de esta atmósfera. Cuando ella precipita en literatura, tenemos la literatura en pureza, cualesquiera sean los acarreo extraños que esta precipitación recoja a su paso. Cuando el viento empuja otras barcas, cuando lo literario se vierte sobre otras corrientes del espíritu, tenemos la literatura ancilar. Pronto veremos que este proceso ancilar de la literatura queda sumergido a su vez en un proceso más amplio: la función ancilar, la cual puede ser literaria o no literaria. Tal es la sencilla imagen de la literatura en pureza (I.14).

Así la cuestión consistirá en distinguir «el líquido del depósito»; pero «en manera alguna negar el derecho, y menos la existencia, de las distintas mezclas». Son argumentos mediante los cuales implícitamente se asume, entre otras cosas, el gran problema, a esa fecha no ya irresuelto sino aún no ampliamente planteado, de los géneros ensayísticos, otorgándoles, probablemente por vez primera, un verdadero camino de interpretación por inserto en la razón de la totalidad. Ahora bien, esto no es ahí desarrollado, siendo de notar que tiene lugar un restablecimiento de la estructura hegeliana de los géneros puros, en Reyes como funciones formales, «las cuales integran así un organismo estético perfecto»¹³, a la par que el reconocimiento y derecho específico de su variabilidad, cosa insoportable o inenunciable para Hegel en virtud de haber promulgado, por así decir, su decreto de disolución. Esto quiere decir, asimismo, la superación del límite artístico de los géneros puros mantenido como principio del sistema de la totalidad y además cuando éste alcanzó su expresión suma de completud, intensidad y capacidad en la teoría de Eduard von Hartmann, quien al tiempo que echa la base de un sistema de géneros literarios artísticos integrado como parte respecto del conjunto de las artes, crea un abismo que separa u omite y anula, al fin, toda otra forma posible de existencia fuera de ese marco¹⁴.

Reyes habla de la dolencia aristotélica, de que el Estagirita llama 'poesía' a toda obra en verso, que deslinda el uso técnico del vulgar pero al encaminarse al estudio de la estructura de la tragedia vuelve a caer en la confusión, no considera tragedias en prosa ni que la esencia va más allá de la forma lingüística. Ha de entenderse por Literatura tanto la oral como la escrita: oral por esencia, escrita por accidente, para ser recordada. La Literatura es una agencia especial del espíritu discernible de los demás ejercicios de la mente, cuajada en obras de cierta índole; en tanto modos de abordar los objetos: drama, novela y poesía. La Poesía sería la obra literaria con una «temperatura» de ánimo distinta a las obras discursivas, ya en verso o prosa. Si la Literatura en pureza es una manera de expresar asuntos de cierta índole, la ancilar es aquella que adopta un tipo de expresión o trata de asuntos que no son los propios; y siendo que la intención (psicológica) y el asunto (experiencia pura de lo humano) determinan la manera de expresión, y en consecuencia la literatura expresa al hombre en cuanto humano. La no-literatura en cuanto revestido de conocimientos específicos (del técnico, filósofo, científico, historiador, político, etc.) es la Literatura ancilar o aplicada.

13. Cf. A Reyes, «Las 'funciones formales' de la literatura en general», en Id., *Apuntes para la Teoría literaria*, O.C., XV, p. 453.

14. E. v. Hartmann, *Filosofía de lo Bello*, ed. de Manuel Pérez Cornejo, Valencia, Universidad, 2001.

Piensa Reyes que lo humano puro (puro en sentido teórico-descriptivo, no preceptivo) es la experiencia común a todos los hombres, que no por enfatizar la dimensión racional o técnica deja de ser experiencia humana, pues será no-sentimental, pero sigue siendo propiamente humana, luego lo humano abarca tanto la experiencia pura como la específica. Toda mente humana opera literariamente, siendo lo literario un ejercicio de la mente que puede cristalizar o no en literatura. Como puede comprobarse, es posible determinar en nuestro autor el encumbramiento de una interpretación humanística de la Literatura, cosa aparentemente sencilla o factible pero rarisísimamente alcanzada con precisión adecuada y pertinencia teórica.

Para Reyes, el asunto mentado por la expresión verbal o poética corresponde a la Semántica; el arte aplicable a toda ejecución verbal, sea literatura o no, es la Poética. Respecto de la Teoría de la Literatura, discierne una postura activa y una postura pasiva. La vida social de la Literatura viene a consistir en un diálogo colaborativo en el que tanto creador como receptor participan activamente en la representación definitiva de un objeto literario. Existe coeficiente de conversión entre ambos. La sensibilidad artística es el filtro. Hay tantos tipos divergentes como lectores. La pluralidad de representaciones acontece con la proposición poética por sí. La postura pasiva o receptora ante la literatura determina un orden particular (fase crítica de un producto literario, impresión, impresionismo y exegética) y un orden general (fase contemplativa de la literatura como todo orgánico, esto es la historia de la literatura, la preceptiva y la teoría literaria).

Respecto de las referidas fases particulares, siempre siguiendo la teoría de Reyes, la impresión es contacto directo con la obra, efecto anterior a la formulación literaria específica, que si se expresa fuera del arte, es opinión y si adopta formulación literaria, es impresionismo. El impresionismo es respuesta crítica a la literatura que orienta la opinión general y da material técnico a la crítica. La Exegética o ciencia de la literatura prepara didáctica y filológicamente los elementos de juicio. Metodología: histórica, psicológica y estilística. Resulta el juicio-monumento y sitúa la obra en el cuadro valorativo global. Por su parte, las fases generales serían las referidas a la Historia de la Literatura (método de literatura comparada, atención a las comunicaciones cronológicas, geográficas, étnicas, genéricas, etc.), la Preceptiva (establecimiento del canon, denominación y nomenclatura de los tipos) y la Teoría literaria (estudio filosófico y fenomenográfico que toma en cuenta la lengua, su esencia emocional, intelectual, fonético-estética; su naturaleza rítmica en verso y prosa..., en tanto descripción conceptual; aunque también atiende a su temporalidad, a la suma de obras que aparecen).

En *El deslinde*, el estudio de la «función ancilar» comienza por descartar lo adjetivo a fin de determinar lo esencial, entrando la atención en dos series al modo fenomenológico: la noética y la noemática, la del curso del pensar y la del ente pensado, el movimiento del espíritu y lo captado por ese movimiento, la ejecución expresiva y el asunto significado. Se empieza por los objetos pensados en sus dos fases, indivisibles, poética (procedimientos de ejecución verbal) y semántica (los asuntos, no privativos de la literatura). La función ancilar presupone, y dejada a un lado la literatura y a otro la no-literatura, una gran casuística. Es función ancilar el préstamo y empréstito, cualquier servicio noemático, ya poético, ya semántico, entre distintas disciplinas del espíritu. El servicio puede ser directo (préstamo de lo literario a lo no literario) o inverso (empréstito que lo literario toma de lo no literario).

Hay un descarte obvio: para que tenga lugar la función ancilar es necesario que la literatura utilice el dato específico con intención de saber crítico. Y existe una función esporádica y una función total, cuantitativa o cualitativa. La manifestación ancilar puede ser, pues, además de empréstito poético y semántico, a) esporádica o b) total.

El empréstito de Reyes cabe decir que conduciría al ridículo el papanatismo y la insuficiencia actual depositada en la llamada «intertextualidad». En la teoría de Reyes será préstamo poético-total la literatura aplicada y así la antigua Retórica política; préstamo poético-esporádico, la casual palpación literaria que cruza el discurso filosófico; préstamo semántico-total, el ensayo crítico especializado redactado en estilo literario, la no-literatura aplicada a un asunto literario; préstamo semántico-esporádico, la cita literaria utilizada como refuerzo demostrativo. El empréstito poético-total no es un caso de ancilaridad sino de no-literatura. La expresión literaria agota en sí su objeto y no puede haber una obra literaria hecha toda ella en expresión no literaria. El empréstito poético-esporádico consistiría en la incrustación de una expresión no literaria dentro de la obra literaria; mientras el empréstito semántico-total equivaldría a una novela científica; y el empréstito semántico-esporádico, al aprovechamiento pasajero de datos específicos. El empréstito constituye, ciertamente, una superabundancia poblada de motivos (pedagógicos, de mera acomodación, etc.) e intencionalidades. Ahora bien, la intencionalidad no está en los casos sino en los temas y si a veces la literatura parece prestarse a la investigación extraliteraria, otras es indiferente y reacia. Piensa Reyes que la superabundancia del «servicio» da cuenta de que la obra literaria en sí es un testimonio de todas las dimensiones de la conciencia profunda del hombre concreto y un constante servicio extraliterario; testigo ante el tribunal de la historia y, por otra parte, ocasión al desvío crítico. Y si bien es posible incurrir en crítica del valor de verdad o del valor moral de una obra, ésta tiene en sí un tipo de verdad poética irreductible.

Discierne *El deslinda* una primera tríada teórica: historia, ciencia de lo real y literatura. Los órdenes de la agencia literaria son poético y semántico. Ahora se toma en cuenta el movimiento o intención del espíritu hacia sus objetos (empírico-reales o ideales) y se asume la escisión moderna entre práctica y teoría, siendo esta última la base común de la postura intelectual y artística. De las «posturas teóricas», la teológica o investigación de la esencia absoluta y la filosófica o investigación del ser, correspondiente al propio movimiento de deslindar, quedan junto a la matemática, investigación mental inventiva como abstracción de orden cuantitativo, dispuestas para la última parte de la obra: son descartadas ahora, para centrar historia/historiografía, ciencia de lo real «dotada de cierta singularidad». Se entiende por ciencia el conocimiento resultado de relaciones objetivas verificadas que permiten conclusiones concordantes. Por su parte, la literatura es expresión de la propia creación.

El orden mental literario existe junto al histórico y el científico. El histórico, que se aproxima a la ciencia, registra, descubre, narra y explica hechos. El científico, formula leyes por comparación y abstracción de hechos. El literario, usa la invención artística en un sentido muy concreto y ha de aplicársele el concepto de ficción en el sentido de fingimiento. Se trata de tres intenciones mentales que captan tres modalidades de datos. La historia (y sus límites) se ocupa de relaciones humanas. Respecto del asunto, ampliación: inserción de lo no-humano en lo humano; limitación: prescindir de relaciones humanas primitivas (tema antropológico). En cuanto al giro mental. Acepta servicios de la ciencia y de la literatura. Las contaminaciones de la historia por la ciencia son relativas a la antropología. Para explicar

sus propios hechos la historia necesita préstamos antropológicos. La Economía por su parte ofrece una interpretación materialista de la historia. En cuanto a ciencias y técnicas auxiliares es de considerar la distinción entre las ciencias con fin propio que la auxilian (antropología) y técnicas secundarias sin fin propio (cronología); así como técnicas accesorias que sirven a varias ciencias (epigrafía). Y existen contaminaciones espurias. La falacia apatética, sostenida por la ciencia, según la cual la historia no es una agencia intelectual sino una hacinación de materia prima y producción de documentos indiferentes (Historia documental). Las contaminaciones de la historia por la literatura se refieren a la biografía (biografía: descripción de existencias privadas-íntimas, que arrojan luz sobre la existencia de la época histórica). Es difícil el discrimen entre lo histórico y lo extra-histórico en la narración de una vida. Es arte y a la vez documento; histórico por el giro mental, literario por su asunto.

Las ficciones se disciernen como externas e internas, según el procedimiento literario sea la ficción (que ayuda a la redacción histórica, aportando la viveza que posibilita su recepción activa; siendo aun así ficciones separables); o según sean internas o consustanciales a la forma mental que se expresa históricamente, una forma mental penetrada de lo literario anterior a la literatura. La concepción misma de los entes históricos se hace por fingimiento o metáfora. El origen de la historia y de la literatura es la mitología, y se conservan, aun vacíos de creencia, tanto tipos mitológicos como literario-lingüísticos. Hasta aquí el argumento de Reyes.

La generalización progresiva del término Literatura, y sus diferentes usos léxicos, que aquí no vamos en detalle a describir¹⁵, tuvo su momento culminante, especialmente de cara a las concepciones elaboradas por la Modernidad, en la cultura de la Ilustración. La Ilustración neoclásica, es decir la primera Ilustración, la francesa, ha de ser claramente discriminada de la Ilustración idealista, alemana, de una parte, por el entendimiento de la naturaleza y finalidad del arte literario, de la Poesía; de otra, por haber representado antes el momento de plenitud y universalista de la idea de Literatura, a partir del cual se irán produciendo restricciones, aun no habiéndose olvidado nunca del todo su acepción más amplia, conducente por lo común a la identificación cada vez más habitual del término Literatura con el contenido de la Poesía, entendiendo este último fundamentalmente en el sentido de «Literatura artística» o como el conjunto de la tríada tradicional de géneros. La Poesía tendría por atributo la ficción, siempre dentro de la mimesis. La ficción ya había sido tenida en cuenta distintivamente para la poesía, como es el caso de Francesco Patrizi en *Della Poetica*. Ahora bien, en la *Encyclopédie* (1751-1780) de Diderot y D'Alembert se mantiene la formulación más abarcadora y además llega a indicarse su «íntima unión con las Ciencias propiamente dichas»¹⁶. Es éste el concepto más globalista de Literatura, el que madura historiográficamente Juan Andrés como Literatura Universal¹⁷. Ahí, el marbete que se utiliza de Buenas Letras, excelso y opuesto y complementario del de Ciencias (Naturales y

15. Puede verse una síntesis histórica de aspectos léxicos y definitorios de 'literatura' en Robert Escarpit (1962), «La definición del término 'Literatura'», en Id., *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Edicusa, 1974, pp. 257-272.

16. *ENCYCLOPÉDIE* (1751-1780) ou *Dictionnaire raisonné des Sciences, Arts, et des Métiers... mise en ordre et publiée par M. Diderot et par M. D'Alembert*, París, Briasson (ed. facs., Parma, Franco Ricci, 1970-1980).

17. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Puede verse el Estudio Preliminar de nuestra edición de la obra, Madrid, Verbum, 1997, vol. I.

Eclesiásticas), equivale aproximadamente a aquello que en la actualidad suele entenderse por 'ciencias humanas' más la Literatura artística, esto es aquello que llamaban los neoclásicos Bellas Letras con más amplio sentido. Para los enciclopedistas la Poesía se identificaba con la ficción, desde luego siempre que ésta se atuviese a mimesis. Los románticos, en realidad, procederán medularmente a exacerbar de manera selectiva el pensamiento de la Ilustración idealista o alemana promoviendo un amplísimo entremezclamiento de géneros que asumía la idea, o una idea, de filosofía pero que era subyugantemente conducido por el poder del Arte o la Poesía. Responde a lo que se ha venido en llamar la época del Genio. La idea de Literatura Universal, su aspiración, será relevada por la de Literatura Nacional mediante la identificación de pueblo y lengua, y ello habrá de ser tenido en cuenta sobre todo en relación a la historiografía literaria. A partir de ahí la restricción del concepto de Literatura tal como comúnmente llega a nuestro tiempo o hasta hace poco según su acepción más común.

Si para los neoclásicos la Poesía era caracterizable por la mimesis y la ficción, y la Literatura incorporaba a aquélla dentro de un marco mucho mayor en el cual el discurso de naturaleza artística era en realidad tan sólo una reducida parte del conjunto, el problema sin embargo vendría de inmediato suscitado con fuerza en la medida en que esas atribuciones de 'mimesis' y 'ficción', mediante la identificación de Poesía con Literatura fueran adscritas a ésta última. Pero si a este propósito se trata meramente de una estricta dificultad de terminología a partir de la identificación de un concepto de *parte* respecto de un concepto del *todo*, lo cierto es que la dificultad adquiere otro fondo si es que se quiere identificar literatura artística o bien discurso literario con ficción en su sentido pleno y habitual. La identificación aristotélica de Poesía y mimesis es en principio y en general asumible por cuanto ese concepto de lo mimético admite una transposición poco discutible a la idea de representación, y esto queda referido a la fábula, a las acciones humanas que decía el Estagirita, pero a su vez podría ser extendido incluso a la amplitud de la realidad, como a veces se ha hecho y no es el caso ahora entrar en el asunto. Ahora bien (y dejando a un lado el viejo problema provocado por el propio Aristóteles acerca de la dificultad posterior de hacer concordar la mimesis con la llamada poesía lírica), que la mimesis artística y literaria pertenece a la ficción, aunque aristotélicamente habría que entenderlo relativo a un tipo de ficción adecuado a ese mundo cultural que le era propio, es sin dificultad asumible, pero que la Poesía, no la aristotélica sino toda la Poesía sea definible como ficción, no creo que pueda aceptarse. La poesía lírica pertenece tanto a la representación de ficción como eminentemente biográfica o autobiográfica de no ficción, y aunque este fenómeno pueda tener lugar ocasional o selectivamente en los géneros dramáticos y narrativos, que sí son reconocibles en ese modo distintivo de representación de la ficción, por el contrario es a mi juicio evidente, por plantearlo de manera rápida y eficaz, que esa otra poesía sin fábula, o básicamente sin ella, la lírica, se adscribiría en este sentido a lo indiferenciado. Naturalmente, el género del Ensayo e incluso la amplia gama ensayística no son identificables como Poesía, mas en ningún caso podrán tomarse como Literatura si ésta se pretendiera definible mediante la ficción. Tómese el ejemplo radical de los textos presocráticos y se comprobará la dimensión de lo que decimos: serán poesía o filosofía o ambas cosas y otras más, pero no son conceptuales como textos de ficción, pues en todo caso, en ellos, la representación creadora de realidad posee un régimen de intenciones y significación en el cual esa representación creadora de mundo asociable ahí ocasionalmente al modo de la

ficción resulta ser por completo subsidiaria¹⁸. El problema podría reabrirse de otro modo por medio de una categorización de «mundos posibles», que a mi entender no habría de limitarse a «mundos de ficción», según sería el caso que permiten entrever los ‘géneros ensayísticos’, así la utopía, o la poesía lírica de otra parte, e incluso sería conectable con un concepto de «azar» literario¹⁹. Aquí los aspectos a considerar serían muchos y ya escapan a este asedio de la idea de Literatura.

La gran dificultad o el gran error de una consideración restringida de Literatura en tanto que Poesía, en el sentido de Literatura artística más estrictamente que de ficción, es algo que durante la era de la Modernidad ha ido incrementándose y, pese a todo, continúa en gran medida sin ser afrontado de forma debida. Me permitiré decir que he dedicado a ello no poco esfuerzo durante años. Ello corresponde a la muy gruesa cuestión que suscita la creación y estabilización moderna del género del Ensayo, puramente dicho, aparte de la tendencia muy expansiva de los géneros ensayísticos en general. De hecho cupiera afirmar que «sustancialmente» es ésta la cuestión fundamental de la configuración del ámbito de la Literatura en la época de la Modernidad, es decir posterior al Neoclasicismo. Pero éste es ya plenamente también un asunto de géneros literarios. Lo que ahora sí es de todo punto necesario solventar es el problema de la necesidad, o no, de recuperar un concepto extensivo de Literatura.

A mi juicio es imprescindible adoptar y reformular con criterios actuales el antiguo concepto ilustrado neoclásico, pues concibo que viene a ser el modo más pertinente por históricamente naturalizado y menos artificioso de dar respuesta a una situación cuya configuración contemporánea de la idea de Literatura resulta, a día de hoy, cuando menos teóricamente insostenible. Procede asumir una idea del *todo* y categorizar en consecuencia mediante el término de Literatura no una cualidad parcial o unilateral sino aquella que sitúa la posible cualificación del completo conjunto de productos textuales, en nuestra consideración la de ‘altamente elaborados’. Y esta no unilateralidad viene exigida por la propia naturaleza del lenguaje, su doble potencialidad, digámoslo así, verbal-estilística y verbal-semántica, en ningún modo desglosable. Es decir, *productos textuales altamente elaborados*, teniendo éstos por límite de inclusión las materias científicas físico-naturales y, en general, todos aquellos discursos que, más allá de la lengua natural, se sirven significativamente de códigos artificiales o ajenos al libre curso de la lengua natural. Así, la Literatura resultaría de un todo constituido por la suma de un segmento de géneros artísticos y de un otro segmento de géneros ensayísticos, doble serie capaz de hacer discernir el *todo*, una figura naturalmente orgánica y existente, plural y, lo que es decisivo, entrañadamente incluyente

18. No es mi propósito entrar aquí en discusión, pero a mi juicio, el problema de la ficción podría trasladarse más allá del aristotelismo del discurso mimético, por así decir, y plantearse mediante una fenomenología distinta, determinando el lugar capaz de especificar esa realización de la actividad de la ficción en el punto inicial de su general dimensión humana, que es la que plantea la antropología kantiana al distinguir dos clases de ficciones, involuntarias y voluntarias, esto es oníricas e intencionales. A partir de ahí es posible ejercer una descripción interpretativa de gran horizonte y comprehensiva y, a mi modo de ver, justamente atenta ya a la amplitud estética del problema.

19. Dice E. Köhler (*Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, Munich, Fink, 1987), que la literatura, en tanto formada por textos de ficción, se encuentra implicada decisivamente en una dialéctica de «lo posible y lo necesario».

que discurre en un *continuum* regido por la dialéctica de la continuidad y la discontinuidad²⁰.

Si Literatura refiere productos de lenguaje verbal *altamente elaborado* y consiste en una elaboración ejercida en ese mismo medio *verbal* que es su condición de fundamento y a partir de la cual se *crea* arte y pensamiento, procede observar, primero, sobre las dificultades previsibles y, segundo, sobre las delimitaciones dispersas y no dispersas ejercidas por la ciencia real, existente. Esto es, las diferentes posibilidades sustanciales y tipológicas, conceptuales, empíricas o históricas que la densidad del objeto hace patente. Si las especificaciones o planos y criterios de especificidad presuponen heterogeneidad, lo cierto por lo demás es que la idea del *todo* no significa, evidentemente, unidad homogénea en tanto que opuesto de pluralidad sino, por el contrario, la asunción de ésta a partir de un determinado criterio capaz de iluminar con plenitud la realidad como conjunto histórico de valor y vivo. El problema puede estar además, o ha estado demasiadas veces, en la identificación de un pre-concepto e incluso un mero término o términos de clase o tipo con una realidad que por principio le es inconmensurable, o en el olvido de la inaugural enunciación aristotélica del problema, o en que la propia abstracción, por autónoma que se nos aparezca, nunca deja de ser fenómeno histórico situado en un lugar y en una cultura. El problema, desde luego, tiene una historia, pero tiene ante todo una serie de determinaciones raramente ordenadas. Por ello conviene precisar la serie correlativa de elementos cuya evidencia, estando a la base, sin embargo ha acabado quizás o pudiera acabar en deslocalización a los efectos aquí prioritarios.

Las categorizaciones de ‘expresión’ y ‘lenguaje’ se hallan en el principio del objeto y corresponden asimismo a conceptos inmediatos de carácter ontológico que sin embargo en la distinción, también general pero en otra escala, ‘discurso’ / ‘texto’ y el consecuente ‘obra’, y aun el posterior ‘canon’, deslizan concreciones empíricas muy eficientes, siendo que además todas ellas sólo requieren de una coincidente y precisa adjetivación de cualidad, ‘literaria/o’. La categorialidad de ‘expresión’, que en su identificación idealista contemporánea remite al origen de las lenguas y la poesía como una y la misma cosa (Giambattista Vico), a su vez categoría estética (Benedetto Croce), es literariamente indispensable para un concepto bien fundado de ‘lenguaje’, en torno al cual los que fueron excesos estructural-formalistas pueden ser sobrepasados mediante la naturalidad de una tradición humanística que conduce asimismo a los conceptos, entre sí y en conjunto complementarios y no alternativos, de ‘discurso’ y ‘texto’. La ‘expresión’ (*exprimir* > *exprimere*), que por ser referible a los diversos lenguajes artísticos ha de ser integrada en la serie de categorías estéticas particulares (es

20. Un desarrollo de este argumento quedó expuesto en mi *Teoría del Ensayo*, Madrid, Verbum, 1992. En apoyo de esta teoría de géneros formulada con criterios propios y actuales, puede considerarse la pervivencia de un concepto general o no restrictivo de Literatura en la tradición humanística, de cuyas varias posibilidades y matizaciones podemos seleccionar dos ejemplos eminentes mediante Manuel Milá y Fontanals (véase *Estética y Teoría literaria*, ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 2002), que mantiene el término para la disciplina de estudio y para el objeto de la misma, y Wilhelm Dilthey («todas aquellas manifestaciones de la vida de un pueblo que, poseyendo valor permanente y estando por encima de las necesidades de la vida práctica, se han decantado en el lenguaje», W. Dilthey, *El mundo histórico*, trad. de E. Imaz, México, FCE, 1978, p. 374). Añádase la acepción, más difusa al tiempo que convencional, sobre todo universitaria anglosajona, y por ende expandida, a veces un tanto argótica, con el significado, extensible a cualquier disciplina, de «estudios acerca de.....», sobre todo común en ciencias sociales.

decir, categorías estéticas ni centrales o valores ni histórico-estilísticas), he explicado en otro lugar que se encuentra discreta y doctrinalmente establecida por Baltasar Gracián en el *Arte de Ingenio y Tratado de la Agudeza* (1642)²¹, también tramitada por la poética italiana, y se incorpora a la fundación disciplinar de la Estética en España por Manuel Milá y Fontanals (*Principios de Estética*, 1857) y, mediando Vico, fue conducida a categoría estética primera en la *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* por Croce a comienzos del siglo xx, así como a concepto definitorio de estética aplicada a propósito de la cultura de un continente por José Lezama Lima en *La Expresión Americana*²², siguiendo las directrices de Pedro Henríquez Ureña en sus escritos compilados en 1928 con el título de *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*²³, que también competen a Alfonso Reyes. Ello es razón de una tradición hispánica e hispano-italiana cuyo sentido estético atañe, por ello mismo, a la Literatura, a los discursos altamente elaborados.

‘Discurso’ ha sido categorización muy difundida entre la diversidad de estudios lingüísticos de la segunda mitad del siglo xx, pero a mi juicio sólo posee, al margen de su acepción como género literario ensayístico, dos desarrollos notables, muy distantes pero complementarios, el dieciochista de Baumgarten (*Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*) y el reciente de Foucault (*Arqueología del saber*). ‘Discurso’ propone un sentido de movimiento longitudinal, por así decir, y de temporalidad enunciativa del *discurrere*, frente al concepto de ‘texto’, que presupone delimitación, apertura y cierre, forma estática o acabada. La categorización superior de ‘obra’ añade a los anteriores el aspecto de la fuerza real constructiva desempeñada por el ser humano, así como el sentido arquitectónico finalista y final, orgánico de lo construido o a construir. Por su parte, ‘canon’ se apoya en obra como unidad a fin de establecer una serie cerrada de éstas con valor paradigmático, representativo o de autoridad, selección de finalidad representativa en un plano de valoración cultural, artística, de pensamiento, nacional o internacional o el que fuere y que actualmente debiera ser conducido al nuevo estado de cosas suscitado por la globalización y no a la corrección política del postcolonialismo u otras modas o ideologizaciones²⁴.

La especificación de ‘clases’ tiene para Literatura un valor caracterizador previo al de ‘género’, razón por la cual todo estudio de género por principio ha de subsumir, explícitamente o no, criterios de clase. La ‘clase’, nótese, entrecruza al ‘género’, y con predominancia remite a lo históricamente dado y sancionado, dejando menor espacio a la interpretación teórica y especulativa, pero cupiera decir que su capacidad de distinción

21. *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, ed. de Emilio Blanco, Madrid, 1998. Se recordará que la segunda versión (*Agudeza y Arte de Ingenio*, 1648), revisada y sobre todo aumentada con citas, en general innecesarias, tuvo moderna edición de Evaristo Correa Calderón en Madrid, 1969 (2 vols.).

22. 1ª edición en La Habana, 1957. ‘Expresión’, que existe en Milá y Fontanals (*Principios de Estética o de Teoría de lo bello*, ed. P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 2013), configura una verdadera tradición hispánica que intentará heredar la Estilística. Es de notar, por otra parte, cómo a través de Croce penetró en la estética norteamericana (Collingwood) e hispano-norteamericana de George Santayana (*La razón en el arte y otros escritos de Estética*, ed. de R. Miguel Alfonso, Madrid, Verbum, 2008).

23. Buenos Aires, Editorial Babel, 1928.

24. Así lo he intentado desarrollar recientemente (puede leerse en este volumen: «Globalización y canon literario»). Véanse, por otra parte, C. García Gual, «Apuntes y reflexiones sobre el canon», en Id., *Sobre el descrédito de la literatura y otros ensayos humanistas*, Barcelona, Península, 1999, pp. 201-216; J. M.ª Pozuelo y R. M.ª Aradra, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.

alcanza a la supratría de artístico/ensayístico/científico y por ende a la dualidad de géneros literarios en su base disposicional de ‘artísticos’ y ‘ensayísticos’ y, en un siguiente paso, ‘poesía / ficción’, o bien: ‘pensamiento / poesía / ficción’. Las clases fundamentales de Literatura son sin duda aquellas que responden a las dualidades ‘oral / escrita’, ‘culto / popular’, ‘sacro / profano’. Me limitaré a observar que la dualidad ‘culto / popular’ posee una apreciable gama de concreciones por oposición a ‘alta literatura’ (*hobe Literatur, grande littérature, high literature*, que además subsume, evidentemente, ‘obra maestra’, *Meisterwerk, chef-d'oeuvre, masterpiece*), cuyas concreciones contemporáneas han construido una teoría del segundo término, ‘popular’, que ahora permuta, sobre todo, en ‘subliteratura’ (y en especializaciones ya de género concreto como ‘literatura rosa’-‘novela rosa’) pero también en otras posibilidades. La determinación secular de una Literatura popular, a veces, y sobre todo en tiempos más o menos recientes, parcialmente delimitada, entre otras designaciones posibles, como ‘marginal’ (‘menor’, en español, es término críticamente más antiguo) por oposición a ‘alta’ o ‘culto’, o incluso a ‘Literatura burguesa’) durante la segunda mitad del siglo xx se ha establecido bajo la calificación de ‘Literatura de masas’ y ha sido denominada, con mayor frecuencia, ‘subliteratura’²⁵, pero también ‘infraliteratura’ y ‘paraliteratura’²⁶. Es de observar cómo éstos son conceptos que pertenecen propiamente a su vez a ideaciones y categorizaciones de «valor» y, por consiguiente, a cuestiones de apreciable referencialidad estética.

Qué duda cabe de que la especificación de ‘género literario’ es la más relevante de todo punto, tanto técnica como históricamente. No procede ahora, a mi juicio, reiterarse en ello si no es para recordar sólo dos cosas: la conversión por parte de Friedrich Schiller en metafísica o de ‘tendencias del espíritu’ la formulación formal de teoría de los géneros originada en Aristóteles, interpretación reinvertida comprehensivamente por Hegel, para anunciar además su final; la negación de la categoría por Croce, frente a su afirmación por el común de los autores críticos y teóricos, y permítase complementar la doctrina tomando como añadido la observación de Banfi acerca de que aun si no tuviese existencia como tal el género, sin embargo existe como realidad del pensamiento impregnando la crítica y hasta la actitud de todo aquel que ha de emprender la composición de cualquier obra. Otro muy diferente asunto es el hecho de que la crítica literaria estructural-formalista del siglo xx haya subrayado insistentemente ciertas posibilidades de indagación lingüística de los ‘géneros líricos’, narratológica de la ‘novela’ y semiótica del ‘teatro’. Sobre todo

25. Véase especialmente el artículo de Marino (1997), «Subliteratura», ed. de J. García Gabaldón en *Analecta Malacitana*, XXIV, 1 (2001), pp. 199-217. Yuri Lotman (1970, *Estructura del Texto Artístico*, Madrid, Itsmo, 1978, pp. 348 ss.) ha especificado varias dicotomías, así obras de estructuras prefijadas frente a obras de estructura desconocida por los receptores, o por otra parte Literatura artística y Literatura masiva.

26. Para este concepto, de preferencia francesa, véase M. Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montreal, Université du Québec, 1975; D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, París, Seuil, 1992; A.-M. Boyer, *La Paralittérature*, París, PUF, 1992 y «Questions de paralittérature. La paralittérature face à la tradition rhétorique», en *Poétique*, 98, (1994), pp. 131-151. Couégnas establece un «modelo paraliterario» que toma en cuenta desde los aspectos materiales de edición, la reiteración de procedimientos, la tendencia a producir ilusión referencial y la multiplicación de clichés, la negación del dialogismo y el predominio narrativo, hasta la configuración sumaria de los personajes, reducidos a «papeles» alegóricos con fácil identificación del efecto patético (pp. 181 ss.).

la modelización formal de la narrativa, hasta la exacerbación diríase; en mucha menor medida lo relativo a los 'géneros dramáticos', y de hecho nada lo concerniente al 'ensayo', aunque sí más a algún 'género ensayístico', particularmente la 'autobiografía', cuyo relativamente profuso fomento durante la segunda mitad del pasado siglo parecería inconsciente compensación ante el barrido del sujeto y el tiempo operado a lo largo de esos mismos años por el estructural-formalismo. Como no podía ser de otro modo, la gran carencia de esa crítica se detecta en la semántica y la temática y, por supuesto, en la absoluta falta de criterio tanto para afrontar la evidencia de los géneros ensayísticos como para proponer la relación formal/temática de los géneros literarios artísticos, cuando ciertamente, o al menos a mi juicio, es ahí, en la conjunción de esa doble posibilidad donde está la clave inequívoca y por ello asimismo técnica de la cuestión.

Procede reconocer y explicar cómo en la expansión del estudio en torno a las ideas de Literatura en tanto que 'hecho' y 'acontecimiento', de inequívoco fundamento histórico, tuvo lugar durante la misma época una significativa y novedosa aportación contextualista a nuestro objeto. Y ello, afortunadamente, influido o gracias a la teoría e 'historia de las instituciones' políticas (campo disciplinar emparentado con la 'historia de las ideas' e indirectamente 'de las ideas estéticas'), localización ésta que ha dotado de cierta ecuanimidad y hecho posible a esos análisis no ingresar en lo excesos del lamentable sociologismo que ahoga la cultura de nuestro tiempo.

Dejando al margen la vieja idea de 'República literaria' (que Saavedra Fajardo censuró dieciochescamente refiriéndola al conjunto de las «ciencias»), la idea de Literatura en tanto que artística o predominantemente artística (cosa que por otra parte también podría hacerse extensible en tanto que proyecto incluso educativo), entendida como 'institución' cultural extensa y complejamente entretejida en la sociedad, ya sea jurídica, lingüística, académica, intelectual, estética o comercialmente, ha sido concebida y expuesta de manera efectiva, incluso en ocasiones de modo implícito pero con amplitud de consideraciones²⁷. De los escasos estudios monográficos dedicados centralmente a este concepto de la Literatura como institución, será necesario discriminar aquellos regidos mediante un criterio que podemos llamar pragmáticamente externo de aquellos otros regidos por un criterio interno. En el caso del estudio de Jacques Dubois es evidente la aspiración a un proyecto de criterio externo pero de determinación teórica general aun inevitablemente un tanto sesgado por la sociología, pero no por el sociologismo ni las ideologizaciones. Explica este crítico cómo los estudios literarios sociológicos suelen poner en relación al escritor con la ideología como si éste no tuviese un estatuto social particular. La relación de la institución literaria con otras, así la escuela o la familia, podrá ser de subordinación o de

27. Véanse, por ejemplo, Harry Levin (*El realismo francés*, Barcelona, Laia, 1963, pp. 26-35) y un libro casi íntegro de Roger Caillouis (1946-1948), *Babel. Précède de Vocabulaire esthétique*, París, Gallimard, 1996. Para Levin, que entendió el realismo como una tentativa de emancipar la literatura de las convenciones, éstas consistían en la diferencia necesaria entre el arte y la vida, siendo la literatura una refracción de la vida y una particular función del conjunto del organismo social interpretable permanentemente como institución, al igual que la Iglesia o la ley, con una disciplina de autoperpetuación que asimismo atiende a las tendencias importantes de cada momento, mientras que su accesibilidad a la vida en general ha de traducirla a términos y formas propios. Roger Caillouis entendía la literatura como cuatro grandes dominios: el público como conflicto de autoridad, el privado como estampa del hombre, el lenguaje como uso de la palabra y las Letras como el oficio de escribir.

complementariedad, y es pertinente preguntarse de qué forma cabría efectuar interpretaciones del tipo de las concernientes a la relación de las producciones literarias con la ideología existiendo una modificación ejercida por el aparato de la institución. Desde el punto de vista sociológico se acepta por institución un conjunto de normas aplicable a un dominio particular de actividades, definiendo una legitimidad que se expresa mediante un documento o un código. La autonomización de la esfera literaria no tendría otro efecto que el de realizar estas condiciones. El análisis de la institución conduciría a descubrir que no existe la Literatura sino una serie de prácticas especiales y singulares que operan a la vez sobre el lenguaje y sobre lo imaginario y, por tanto, la unidad no se realiza sino en ciertos niveles de funcionamiento y de inserción en la estructura social²⁸. Dubois entiende que es necesario especificar los niveles de intervención estructurante de las instituciones (es decir: 1. modos de organización de los individuos e integración de los mismos y atención a sus necesidades; 2. eficacia en tanto que aseguramiento de la socialización de los individuos por imposición de sistemas de normas y valores, presuponiéndose aquí la acción educativa; 3. aparato ideológico y de poder), y reconoce que describir en su totalidad la institución literaria moderna supondría amplias indagaciones basadas en materiales de información muy diversificados. Por ello se limita a estudiar las grandes líneas de un modo de organización suficientemente estable, como los es el de la época burguesa. Distinguirá para ello: esferas de producción, funciones de la literatura, instancias de producción y de legitimación, el estatuto del escritor, la lectura y las condiciones de legibilidad, las literaturas minoritarias y, por último, el estatuto del texto.

Por supuesto, el tratamiento sociológico de la Literatura como ‘institución’ contribuye a la explicación de múltiples aspectos contextuales, así como fomenta una perspectiva relevante acerca de la entidad Literatura, su ‘continuidad’ y ‘discontinuidad’, si bien deja intacta, al fondo, la esencial pregunta ontológica, el concepto de ‘posibilidad’ y su esfera de misterio. Lo adecuado es no transponer indiscriminadamente los resultados de la investigación de un plano a otro ni unilateralizar el criterio de uno de éstos sobre otros. En cualquier caso, algunos autores han adoptado, como dije, un criterio institucional interno, en el cual son predominantemente las instancias de configuración propias, literarias, aquellas sometidas a reflexión. Así sucede, de modo muy relevante para nuestros intereses, con la Poética, y con los géneros, y otras categorizaciones posibles que alcanzarían hasta el ámbito puramente

28 J. Dubois (*L'institution de la littérature*, Bruselas, Labor, 1978) observa cómo Sartre (*Qu'est-ce que la littérature? Situations II*), Barthes (*Degré zéro de l'écriture*) y Bourdieu (en sus trabajos sobre el «camApo cultural», pues el libro de Dubois es bastante anterior a la monografía de aquél sobre *La reglas del arte* y el «campo literario»), autores que selecciona como históricamente ejemplares para el caso, pasan por el concepto de institución como sin querer determinarlo. Todos ellos se refieren a la época del dominio político burgués, entre los siglos XIX y XX, pero el primero, Sartre, forja una imagen idealizada en la cual la Literatura deja de pertenecer a la ideología religiosa al tiempo que rehúsa depender de la ideología burguesa para obtener su propia autonomía. Barthes prolongaría el análisis sartriano conducido a un cierto uso del lenguaje y la ritualización de los signos en el texto literario. Bourdieu mantendría cómo mientras que anteriormente la actividad letrada dependía de la Iglesia y de la aristocracia, con la burguesía tuvo lugar la división del trabajo, el desarrollo de la enseñanza y un nuevo público anónimo. Para Bourdieu, las múltiples escrituras del XIX tienen como consecuencia un código de reglas estéticas a su vez definido por un aparato de instancias y reproducido al tiempo que transformado por la marcha de las escuelas literarias y sus luchas.

estético²⁹. Ahora bien, será de buen juicio, según ya adelanté, hacer valer el sentido de que los criterios externo e interno no debieran seleccionarse en tanto que alternativos, y mucho menos excluyentes, sino como complementarios.

29. En este sentido, pueden especificarse también perspectivas muy dispares mediante P. Kuentz, «Le texte littéraire et ses institutions» (en C. Duchet, *Sociocritique*, París, Nathan, 1979, pp. 205-214) y L. Anceschi (1981), *Cinque lezioni sulle istituzioni letterarie. Breve proposta di dialogo fenomenológico*, Nápoles, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1989).

GLOBALIZACIÓN Y CANON LITERARIO

LOS CONCEPTOS en principio heteróclitos de *globalización* y *canon literario* presentan en varios aspectos posibles elementos relevantes de convergencia, aun en algún caso por antítesis, que requieren sin duda examen e interpretación. Es necesario advertir, a mi juicio, que la globalización únicamente es posible a día de hoy mediante el cumplimiento de la relación Occidente / Asia, es decir la conexión de los dos extremos que a su vez definen las dos grandes culturas matrices históricamente universales. Se trata de contrarios a fin de cuentas como complementarios. A este propósito la mayor operación de la universalidad cultural significa la mayor elevación. De ahí, en consecuencia, un sentido de sublimidad, el aspecto, o posible aspecto, *sublime* de la *globalización*. Esta de sublimidad cabe decir que es valoración coincidente para *canon literario* en último término.

Actualmente ya es posible afirmar que el término de acuñación reciente *globalización*, en nuestro tiempo difundido de manera extensa sobre todo para designaciones generales relativas a intensos y constantes intercambios o conexiones internacionales en sumo grado y alcanzando a la totalidad o la mayor parte del planeta, ha triunfado tanto en el uso común como especializado. La alternativa proporcionada por el neologismo de origen francés *mundialización* puede decirse que ha fracasado como consecuencia del gran empuje de la utilización de aquel otro en idioma inglés y su aceptación en español, las dos lenguas internacionales dominantes. *Globalización* es una variante que abandona la perspectiva léxica de *mundial* en favor de una concepción, por así decir, de significación superpuesta y que con naturalidad e inmediatez se ha generalizado en el común de las lenguas. Desde luego, tanto un término como otro presuponen el significado de *internacionalización*, y es preciso reconocer, sobre lo cual existe acuerdo casi generalizado, que la razón de ser que refiere es económica y de mercado, y su fenomenografía, por así decir, se basa en la expansión de tres elementos asociables: las nuevas tecnologías, la comunicación y los transportes. Diferente asunto será, sin duda, la factible utilización de *literatura global* frente a los heredados *literatura universal*, muy asentado desde la idea de *Weltliteratur* de Goethe, y el acaso más coloquialista *literatura mundial*.

He recordado en otras ocasiones que *globalización* en realidad estuvo precedido por la designación *aldea global* difundida con amplitud más de una década antes por los exitosos libros de Marshall McLuhan, pues todo parece indicar que *globalización* no surge hasta principios de la penúltima década del siglo xx, hasta los primeros años ochenta. Dicho esto, nótese que *globalización* no presenta significación ni subsentidos refractarios sino más bien convergentes con las directrices esenciales del pensamiento humanístico, pues presupone cuando menos un cierto sentido universalista o de *universalidad* y de conceptualización

de signo positivo acerca del conjunto de los hombres y las naciones e incluso la humanidad, hasta pudiéndose conjeturar en él una idea de humanidad, pensamiento o arte y, en consecuencia, de alta realización cultural. Sin embargo el problema se hace patente en la medida en que el contenido cultural posible de la globalización conocida, si bien ofrece primeramente aspecto de valor general y no excluyente tan grato al humanismo, muestra a su vez tan claras directrices de restringido fundamento económico y repercusión mercantil y financiera que el elemento cultural diríase por completo subsidiario, en el mejor de los casos, o relegado a función de plausible acompañamiento por emergencia natural resultante del proceso de las actividades y transacciones del mercado.

Respecto del término latino *canon*, transcripción directa del griego *kanon* a su vez enraizado en las lenguas semíticas y otras antiguas, es de subrayar que poseyó valor teórico categorial como especificación bíblica, particularmente problemática en lo que al Nuevo Testamento se refiere, desde las discusiones primigenias, y ha acompañado permanentemente a la historia crítica de los textos sagrados y por tanto de la Iglesia o de los doctores de ésta u otros que han dirimido acerca de ese corpus textual. Asimismo en lo que se refiere al Talmud. Es igualmente bien sabido que en el siglo XVIII Ruhnken difunde el concepto en el sentido dominante que alcanza a su preferente uso actual. Ernst Robert Curtius se ocupó relevantemente de estas cuestiones¹. Por supuesto, en conexión con todo ello se encuentra la determinación de *canónico* relativa a la jurisprudencia eclesiástica y, al margen, la denominación del *canon* musical desarrollado desde la Baja Edad Media como forma polifónica encumbrada por Bach. Por lo demás, en Asia cabe decir que se han planteado problemas semejantes a los bíblicos a propósito de las *Analectas* de Confucio y, en cualquier caso, *jing* remite en chino al clásico en tanto que la obra confuciana, y por extensión el *Tao* de Lao-tsé o algún otro texto fundamental, pero sin que existiera en China un término equivalente al de *canon*. Sea como fuere, los fuertes sistemas de comunicación e internacionalización del siglo XX, los efectos de la globalización y, en este caso, del influjo norteamericano, han dado lugar a que se efectuase desde la lengua inglesa una traducción del término *canon* al japonés, y al coreano (*yong-yon*), pudiéndose observar que en esta última lengua existen formaciones léxicas que refieren el sentido estándar, ejemplar o de autoridad (*yon-go, yon-mo, yon-bom*).

El significado de *kanon*, esto es 'vara' o 'regla' de medir y, a su vez, como figuración posterior, 'norma' o 'ley', y por tanto próximo al griego *nómos* (que refería una composición musical, de la que no se conserva testimonio) así como incluso 'lista', en su milenario sentido crítico escriturístico determinaba, por supuesto, la asignación de un criterio fundado en el intento de descubrir la verdadera adscripción de los textos en tanto que de autoría o inspiración divina, lo cual presuponía, evidentemente, una razón causal y de transcendencia. De ahí la exigencia de comenzar por entender que la translación o reutilización crítico-literaria contemporánea del término, convertida en moda un tanto lamentable, como casi todas ellas, por la cultura norteamericana², constituye una simplificación teórica que entre otras cosas

1. Cf. E.R. Curtius (1948), *Literatura Europea y Edad Media Latina*, vers. esp. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, FCE, 1955, vol. II, 361 ss.

2. Puede verse una exposición del debate norteamericano suscitado en torno a este asunto en Enric Sullá, «Canon literario y Humanismo», en P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría del Humanismo*, Madrid, Verbum, 2009, vol. I; además, E. Sullá (ed.), *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, 1998.

anula aquella razón causal, el descubrimiento de un *a priori* absoluto y transcendental en favor de una conceptualización finalmente del re-ligare. Es decir, a diferencia del concepto antiguo, que funda una verdadera categoría imbuida de profundidad mediante la conexión con la fuente del ser eterno, el concepto modernamente reutilizado en su aplicación a la literatura no remite tanto al *canon* escriturístico como al sentido repertorial, por así decir de las «distas» tan afectas a la antigua cultura especializada de Atenas-Alejandría al igual que a la China. De ahí la posterior formación del *canon* como tabla de referencia y de valores a la hora de construir las literaturas nacionales, es decir los proyectos historiográficos acometidos en Europa por la cultura romántica con el fin de dar razón de una determinada lengua, cultura, pueblo o nación, por partes o todo en conjunto a la vez, en lo cual existe un sentido fundacional y constitucional. Es la idea, en resumidas cuentas, de que la poesía, o las obras identificadas como pertenecientes a una literatura, fundan la nación. Cosa que se diría proyección, o reduplicación, de Homero. Y así la épica, las leyendas y mitos, el gran paradigma homérico y subsiguientemente virgiliano, y sus evoluciones, en tanto que crean un pueblo. En este sentido, las historias de las literaturas, su *canon*, pueden entenderse en amplio concepto como una cuestión política de primer orden, o bien de identidad o de política cultural o de política de Estado.

Interpreto que hay dos grandes criterios de distinción a la base del concepto de *canon* extensamente concebido, el de totalidad y el de selección. La instrumentación del *canon* por las literaturas nacionales presupone en cualquier caso una instrumentación tanto crítico-hermenéutica e histórico-literaria como ideológico-política. El criterio de totalidad se justifica en la determinación y conservación, estudio y registro repertoriado, difusión y valoración del patrimonio textual de calidad y alta significación, a menudo preponderantemente artística, pues ha sido el predominio artístico una herencia de principio restrictivo preferencial que sólo llegada la época contemporánea se comenzó a revelar insuficiente. Este valor de patrimonio responde tanto a lo que debe ser conservado o restaurado o protegido como a lo que está o debe permanecer en disposición adecuada, editorialmente correcta y críticamente responsable para el uso de lectura. Por su parte, el criterio de selección reposa en una práctica de tipo antológico. Se trata de la *antología* valorativa, aquella que jerarquiza y sólo aloja lo más selecto, ejemplar y modélico, reconocido y elevado, permanente y clásico. Lo canónico y lo clásico por principio presentan un grado muy alto de identificación. Todo este criterio puede ser ejercido de manera fuertemente explícita, modélica y paradigmática y hasta pedagógica, u oficial, o bien de manera no taxativa sino sugerida, implícitamente referida o asumida, sin manifestación de acuerdos, de convenciones.

Los cánones, como las constituciones, sancionan estados de cosas y argumentos axiológicos, tradiciones y aspiraciones, si bien pueden enunciar convencionalmente lo que hay o, acaso, un mero *desideratum*, una previsión, proyecto o conjetura. Y si los cánones como conjunto de sentido general presentan contenido e idea relativos a un vértice de lo universal, la civilización o la lengua, como conjunto representativo particular, definen tradiciones concretas, por supuesto nacionales sobre todo, pero también continentales o en su caso opuesto estrechamente regionales.

Todo ello ha de ser visto de manera noblemente selectiva y filológica y a su vez meramente instrumental, pero tampoco cabe duda de que el contexto reciente así como el subsentido directamente léxico de «distas» no deja de remitir en nuestro tiempo a los lenguajes

llamados mediáticos con nociones fortísimamente externas de éxito (así los términos *ranking* o incluso *hit parade*) que por lo demás presuponen significaciones que suelen apuntar a ideas muy ancladas sobre todo en la cultura norteamericana del siglo xx a menudo relativas a lo que es muy difundido o celebrado pero también implícitamente considerable como perecedero..., y, por tanto, a un rasgo por completo antitético del fundado en la cultura de Atenas-Alejandro, y no digamos respecto de la semántica escriturística categorial antes referida de *canon*.

El *canon* cabe ser discriminado, pues, como símbolo o como rentable metáfora de una nación, una tradición o una civilización y adquiere, pues, aspecto globalizador, pero sin dejar de constituir asimismo una categoría crítica y hermenéutica, al igual que una institución cultural y literaria.

Ciertamente, en lo que se refiere a *canon literario*, el designio de la *globalización* habría de remitir en principio y de todo punto a la posibilidad de acceso a un *canon* mundial único, a un *canon universal* o *global*, es decir sintetizador de todas las culturas reconocibles o de primer rango, y siendo que este rango no parece pueda ser otro, en buena parte al menos, que el de las lenguas mayores. Ahora bien, un proyecto de *canon global* tendría dos caminos diferentes de ejecución: a) un paulatino surgimiento e imposición en virtud de la fuerza de una difusión general multiplicada, y formada de contrapesos y aceptaciones o consensos, capaz de conducir a un estadio de estimadas coincidencias en el concierto de la cultura internacional globalizada que alcance en algún momento a ser reconocible; b) un proyecto de ideación crítico-teórico que obtuviese algún eficiente reconocimiento internacional, ya como objeto de valoración asumida aun de manera muy polémica, ya como simple elaboración teórica incorporada a la marcha habitual de las producciones culturales y difundida mediante alguna de las grandes lenguas. Puesto que el primero de los casos, de conformación, por así decir, «natural», todo parece indicar que exigiría un largo curso temporal, nada parece contravenir la conveniencia de proceder a la elaboración de un proyecto «metodológico» a fin de asumir y afrontar tal asunto y sus dificultosas ponderaciones.

Un *canon global* requeriría de todo punto la asunción de una coherencia de la pluralidad como primer principio. Esto se puede resolver mediante trazado único, tal lista sumaria en representación del *todo*, en tal concepto la más perfecta, o ya mediante trazados paralelos que reúnan varias opciones y por tanto un horizonte comparatista, lo que no debiera significar un camino de competición sino una apertura a la reflexión inteligente y, al fin, una posibilidad de síntesis y, por tanto, de *canon global* o universal.

LITERATURA COMPARADA Y LITERATURA UNIVERSAL

SÓLO UNA adecuada interpretación de la idea de universalidad puede permitir, como veremos, el acceso a una epistemología comparatista bien fundada. El concepto de universalidad posee un valor pluricategorial en razón de los diferentes planos de consideración a los cuales es susceptible de ser sometido. El procedimiento de la comparación es el camino posible de penetración en la universalidad y, por ello, entenderemos que está en su centro. El intento a nuestro propósito de una perspectiva completa de universalidad y comparatismo pone de manifiesto tres planos que globaliza el concepto de universalidad: a) universalidad como concepto intradisciplinario extendido, b) epistemología de los «términos de la comparación», c) la literatura comparada y universal como constructo. El tercer plano de consideración tiene su expansión natural, tanto metateórica como compositiva, en el marco actual de la globalización, que habremos de confrontar, evidentemente, con un concepto de universalidad. Ello quedará presentado en el siguiente y último epígrafe.

a) Desde el punto de vista de la «universalidad como concepto disciplinario extendido», es de observar cómo el comparatismo revela de inmediato el aspecto de universalidad, ‘universalidad comparatista’, primeramente concepto paralelo a otro posible y que es necesario recuperar de ‘universalidad hermenéutica’. Ambos arrancan de una realidad que no es sino la de la operación que promueven y les identifica, esto es comparar e interpretar, y a su vez convergen con la universalidad problemática ahora no del método sino del objeto de otra disciplina, la Retórica, una ‘universalidad retórica’.

La comparación, como es sabido, ha de ser considerada en tanto que operación mental de sentido lógico que es consustancial a la actividad del pensamiento y en general a la vida mental del ser humano, pues comparar algo o algunas cosas con alguna u otras cosas supone establecer una ecuación intelectual mínima de analogía, relación o correspondencia. Por ello, la comparación o el comparatismo son operaciones cognoscitivas y conceptos epistemológicos de valor universal que se producen habitual e incesantemente¹. De manera semejante cabe entender la operación de interpretar y, en consecuencia, el valor generalizable o problema de inespecificidad de la Hermenéutica como disciplina filosófica. Asimismo, todo esto se complejiza y entrecruza por cuanto, al menos desde Schleiermacher y Dilthey, la comparación es reconocida explícitamente como parte del método

1. Véase J. García Gabaldón, «Comparatismo/Comparado,a: marbete disciplinario», en *Estudios de Lingüística*, 11 (1996-1997), pp. 149-161; y el opúsculo, P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón, *Teoría programática de la Literatura Comparada*, Madrid, Heraclea, 1999, que no es sino una propuesta de programa académico previamente fundamentado.

hermenéutico². Pero si el comparatismo posee, ciertamente, un lugar en la Hermenéutica, ya por el uso de la simple operación, ya por el desenvolvimiento crítico e interpretativo de la misma, también puede ser determinado en la Retórica³. Me propongo sostener aquí, como ya he hecho en otros lugares, los términos de *hermenéutica comparatista* y de *comparatismo hermenéutico*. Hermenéutica y Comparatismo poseen seguramente un estatus semejante respecto de la universalidad, y su carácter disciplinario en principio sólo podría fundarse en un concepto de incremento metodológico o especialización aplicativa. Sin embargo, el gran antecedente de universalidad proporcionado por la Retórica antigua, justo en el cruce de Platón a Aristóteles, quien le da una resolución, consiste, recuérdese, en que la antigua disciplina del discurso se ocupa de asuntos generales, es decir dicha universalidad es referente al objeto y no al método, que ahora configura una *techné*, pues está destinado a la creación de nuevos objetos, a diferencia de la Hermenéutica y las múltiples disciplinas del Comparatismo, siempre referidas a objetos ya dados, al igual que la Estética⁴. Ahora bien, todo sea dicho, ni la Estética cabe disolverse en la Hermenéutica, como quería Gadamer, ni el Comparatismo cabe tampoco disolverse en Hermenéutica. Las distinciones disciplinarias estables y en uso requieren de una crítica y de una exposición, pero justamente en el relieve peculiar de su entidad reside la necesidad o conveniencia de las mismas. Qué duda cabe, en cualquier caso, que los ámbitos disciplinarios ni se crean ni se desintegran por decreto. La razón de ser de los Comparatismos es sin duda la más que legítima superación de la estrechez de ciertos campos y objetos de estudio, y en el concreto caso de la Literatura, de la Literatura comparada, pero también del Derecho o la Filosofía, reside en su capacidad actual de proclamarse y ser ejercida como superación del nacionalismo aislacionista de una historiografía de las literaturas nacionales depauperada y huérfana de un verdadero horizonte de sentido intelectual vivo.

b) La «epistemología de los ‘términos de la comparación’» constituye no ya el centro epistemológico concreto y eficiente de la Literatura comparada como método sino a su vez el método de penetración en toda Literatura universal. De uno u otro modo, de todo comparatismo puede decirse que reside efectivamente en los ‘términos de la comparación’, esto es en los elementos que son puestos en relación. El habitualmente reconocido carácter desafortunado del marbete Literatura comparada permite en ocasiones aludir al sentido relacional que por lo común mejor especifica la práctica de este campo metodológico del saber, quizás olvidando que comparar no es más que una matización del procedimiento de relacionar. Ahora bien, en primer lugar lo pertinente es delimitar en su sentido propio la naturaleza del objeto real como unidad operativa, es decir en tanto que término de la

2. W. Dilthey, *El mundo histórico*, ed. E. Imaz, México, FCE, 1978.

3. A este propósito es necesario hacer ver que la Tópica, subdisciplina tradicional ya perfectamente integrada por Aristóteles en la operación retórica de Inventio, constituye un magnífico instrumento orgánico de exploración de la universalidad aún no suficientemente desarrollado. La Tópica, según ya he mostrado en varias ocasiones es, al igual que el conjunto del sistema retórico, susceptible de reversibilidad aplicativa, es decir trasladable de situación normativa o constructiva a medio de aplicación analítica o reconstructiva y que ciertamente se fundaría en un principio de comparación, pues sólo la comparación de elementos hace posible sus determinaciones.

4. A veces se ha hablado de Estética normativa, pero esto en realidad no es más que un disparate epistemológico, puesto que en la medida en que así fuese estaríamos ante una disciplina de naturaleza semejante a la de la *techné*, es decir se trataría de una Poética, naturalmente si ésta es designada en sentido propio.

comparación. Y para ello es preciso entender y subrayar que la unidad, en Literatura comparada, ha de ser necesariamente unidad literaria, o si se quiere unidad literaria de cultura o civilización, mientras que la unidad lingüística, de un anterior grado, sólo puede remitir al objeto de la Lingüística comparada y no al de la Literatura.

En toda operación comparatista han de existir, en primer lugar, ‘entidades’ o términos mayores a relacionar o comparar (las civilizaciones, cuya inherencia representa a su vez estructura subsistente, las artes, las literaturas, las disciplinas y religiones u otras entidades relevantemente determinables), y en el marco de estas entidades o términos mayores, a su vez, los multiplicables términos menores que se subsumen; y, en segundo lugar, ‘modos’ de relación comparatista entre dichas entidades. El vínculo que críticamente se establece entre las entidades en tanto que términos de la comparación, podrá ser, ciertamente, no sólo *de facto* sino también, como algunos han mantenido, *por analogía*, según resulta de la especificación de correspondencias no causales sino de mera discriminación teórica relacional, todo lo cual determina la naturaleza de las premisas y las operaciones de la investigación. A este punto corresponde la delimitación y construcción del objeto de estudio, siendo la clave evaluativa, como no podía ser de otro modo, que se trate de un objeto bien o mal constituido.

Descrito lo anterior, procederá, pues, discriminar ahora entre: 1) *entidades* como *lugares* y 2) *modos* como *procedimientos* operacionales. Respecto de las entidades o lugares, se trata de aquellos que configuran el *topos* y las esferas o materia comparatista, los ‘mayores’: Literaturas, Artes, Religiones, Ciencias..., y también, naturalmente, toda delimitación particularizadamente coherente de términos ‘menores’ dentro de éstos: un género literario o artístico, una serie de obras o una obra, una religión o una disciplina o un concepto teológico o disciplinar. Éste es el horizonte de los términos de la comparación. Los ‘modos’ internos a dichas entidades ya concretizan una multiplicidad especificativa más técnica: literaria general, traductológica, periodológica, imagológica, conceptual, tematólogica, topicológica, simbólica, genérica, etc., separada o combinadamente en cualquier posibilidad. No se trata ahora de proponer una virtual clasificación de ejemplos, entrecruzamientos ni otras particularidades, sino verificar la disposición y carácter de sus estratos delimitables y, por lo demás, obtener ciertas consecuencias.

Todo ello no es sino refrendo del hecho de que el comparatismo configura un núcleo metodológico general adscribible a la Epistemología y, en su base más elemental y generalista, es compartido por las ciencias humanas, sociales y físico-naturales. Esto resulta importante y de singular relieve en el sentido de un verdadera Epistemología General, que no deja de ser un desiderátum. Y es más, una epistemología comparatista explica y hará posible la comprensión y justificación del estudio entrecruzado de artes y disciplinas, de ciencias humanas, sociales y físico-naturales, el encuentro de opuestos científicos entre sí, como recreación del magno saber indiferenciado en la antigua sabiduría, o sencillamente una epistemología previa o general.

La buena inteligencia comparatista consiste en la elección adecuada de entidades o lugares y modos o procedimientos, especialmente porque, como veremos, en la comparación de los lugares resulta decisiva la distinción de grado, quedando los modos subordinados a esos lugares y las correspondientes distinciones de grado. Por lo demás, los lugares pueden ser extensivos, es decir, multiplicables, según lo especificado con presencia de la literatura

o incluso en ausencia de ella, esto es, trátase de literatura comparada o de cualquier otra materia objeto de relación comparatista; si bien es verdad que no dejamos de reconocer en la Literatura, en razón de su naturaleza distintivamente humana en sumo grado de lenguaje altamente elaborado, la entidad más productiva y extensa y, por tanto, probablemente, central dentro del universo comparatista o cuando menos desde un criterio humanístico. Y ello sin olvidar que las entidades por principio no literarias también vienen a constituir en su desarrollo configuraciones de materialización (cuando menos paralelamente si no en su objeto central, verbigracia las artes plásticas) literaria y, por consiguiente, en un sentido, en cuanto objeto, forman parte de la Literatura.

Los términos de la comparación, en el más amplio sentido lugares, habrán de ser, según es obvio y a partir de la estructura subsistente de civilizaciones, dos o más literaturas, artes, disciplinas, cualquiera de ellas entre sí..., siendo la cuestión decisiva la lógica subsiguiente, aquello que atañe a la relación de *grados* de esos términos. La relación de grado consiste en una situación definible por la distancia, teniendo presente que ésta puede ser tanto: 1) histórica o temporal como 2) geográfica o espacial-cultural y 3) entitativa o de naturaleza. Siendo que a mayor grado de distancia, mayor virtualidad comparatista. Esto con independencia de que se trate de comparaciones o relaciones *de facto* o bien meramente analógicas. Y desde luego, los diferentes grados de la distancia no son excluyentes, o lo que es lo mismo llevado a su extremo, la mayor distancia de los términos de comparación es factible a un tiempo tanto histórica como cultural y entitativamente. Sería el ejemplo de poner en relación términos alojados en una representación como la que proporcionaría la pintura europea moderna respecto de la poesía o la filosofía asiática antigua. El límite de error que destruye la validez del grado seleccionado viene, naturalmente, señalado por la impertinencia de la relación que se propone establecer. Y si bien tampoco es el caso proceder aquí a referir una descripción de aspectos de evaluación, es evidente sin embargo que a índices semejantes de productividad comparatista, siempre será preferible, en razón de su rentabilidad añadida, el estudio de mayor grado de distancia, la constitución como objeto de una obra poética española contemporánea en relación a la poesía clásica japonesa que no en relación a la poesía europea contemporánea. Es decir, la distancia es el grado de contraste a valorar dentro de la previa comprobación de límites de pertinencia de las relaciones establecibles entre los términos de la comparación. Y en conclusión podríase afirmar que, una vez especificada la teoría de los 'términos de la comparación', sus *entidades* y *modos*, éste de los *grados* y su 'distancia' establece evidentemente la clave técnica disposicional del asunto comparatista, el núcleo metodológico de las aplicaciones, mientras que otros elementos a veces señalados resultan subsumibles o ya relativos, para este plano, a un orden subsidiario.

El núcleo epistemológico descrito de los términos de la comparación representa justamente una teoría de valor general y no meramente una casuística.

c) Desde el punto de vista de la «Literatura comparada y universal como constructo», conviene empezar por tener en cuenta que la idea de universalidad y su concreción en tanto que Literatura universal, o su posibilidad, es requisito de todo teoría literaria comparatista, pues constituye no sólo su requerible máximo y completud, mientras que su mínimo viene delimitado en la Literatura nacional, sino el modo lógico en que se sustenta. Sólo la fundamentación de la bipolaridad nacional/universal como posibilidad plena da sentido

a un concepto, el de Literatura comparada, por principio relacional y cuyo perímetro se autoexige comparatista, pues la Literatura comparada por principio no es limitable a una parte de la literatura o de las literaturas sino a las posibilidades de cualquiera de ellas, de todas ellas, del todo. Ahí radica un simple e incomprensible error lógico frecuentemente cometido. Si no se asume este sencillo mecanismo del razonamiento, simplemente es que no se ha entendido el problema o la dimensión del problema.

Dicho esto, que es la clave teórica, estamos en condiciones de afirmar que la Literatura comparada define el camino, el proceso metodológico de toda Literatura universal bien constituida. Dicho de otra manera y por partes: 1) En realidad el concepto de Literatura universal es aquel que lógicamente puede reclamar la condición de estar bien configurado en el sentido de plenamente configurado y, en consecuencia, puede responder a un concepto de Literatura completo en sí, no limitativamente adjetivado. 2) La relación nacional/universal, es decir particular/general, que ya es un imprescindible y completo planteamiento comparatista, puede ser ejercida de manera, o predominantemente de manera, bien teórica o bien empírica. 3) El camino de aplicación metodológico comparatista puede seguir, naturalmente, un tratamiento *teórico* o un tratamiento *empírico* de las literaturas, de las *entidades* y *modos* literarios; siendo que uno y otro camino conducen a diferentes *grados* posibles o escalas supranacionales como puedan ser la Literatura europea o la Literatura asiática, gracias a lo cual se identifican grados como partes del todo y, asimismo, la idea o realidad posible del todo. Por lo demás, y esto es muy importante, aquí procede definir la Literatura comparada respecto de la universal: si la Literatura comparada es, pues, un camino hacia una Literatura Universal bien formada, el estadio específico de la comparada frente al de la universal reside en la diversidad de las *entidades*, que la universal, al menos en gran medida, ha de reducir a Literaturas con privación en lo fundamental de artes o ciencias y demás lugares. 4) El camino de tratamiento *teórico* encauzado al todo constituye, ciertamente, aquello que es denominable como Literatura General, es decir una teoría literaria de directo o interno correlato literario en cuya configuración ni las *entidades* ni los *modos* resultan metacríticamente o reduccionistamente desfigurados o desgajados de su existencia, del mundo temporal en el que habitan, según la frecuente consecuencia producida durante el siglo XX por la crítica estructural-formalista. 5) El camino de tratamiento *empírico* encauzado al todo constituye aquello que es denominable con el término de Literatura Universal. La Literatura Universal o empírica en tanto que conjunto de yuxtaposiciones historiográficas o suma de agregados es un mero simplismo acrítico, el cual sólo adquiere sentido propio en la medida en que el instrumento del juicio, esto es la crítica, se aplica y alcanza un programa de resultado selectivo, sintético o paradigmático y antológico. Pero de igual modo que no cabe concebir una parte que no sea integrante de un todo, es necesario concebir un vértice, una Literatura Universal suma, plena o sabiamente constituida como realización a un tiempo teórica y empírica, como verdadera totalidad o verdadera Literatura Universal por cuanto permanece fiel a la idea de sí misma como conjunto y de universalidad.

LAS CATEGORIZACIONES ESTÉTICO-LITERARIAS DE DIMENSIÓN: GÉNERO / SISTEMA DE GÉNEROS Y GÉNEROS BREVES / GÉNEROS EXTENSOS

I

LA CATEGORIZACIÓN estética y literaria de *dimensión*¹ ha de ir referida primariamente a la noción espacial de tamaño, por otra parte también de duración respecto del discurso oral, y de inmediato se asocia a la categoría tradicional de *género*, cuya plenitud extensiva, una vez superada la pregunta ontológica acerca de su existencia, sólo se alcanza mediante la disposición del conjunto existente, el *sistema de géneros*, ya en pleno sentido metateórico. Es de notar que el concepto de *dimensión*, a partir del estricto significado que presupone extensión, es a mi juicio un ausente injustificado e injustificable en el marco de la teoría de los géneros literarios, pero asimismo que su valor no es meramente empírico sino que toca a lo esencial de la vida y el ser de su objeto².

Hay una fuerte patología filológica, en sus medios o en sus fines, vinculada a la pérdida del horizonte estético o en general filosófico, que consiste en desidentificar la reflexión posible sobre el concepto respecto de la necesidad y de los aspectos de su objeto, y promover el estudio de objetos de escaso relieve dejando los importantes relegados al régimen inevitable o usualmente estéril de las memorias académicas funcionariales, no digo las investigaciones de doctorado. Este asunto tiene que ver notablemente, entre

1. Prefiero este término de *dimensión* y no el de *extensión* por dos razones, una léxica y otra puramente abstracta. La *dimensión* es concepto que evidentemente no se agota en una relación cuantitativa sino que incluso preferentemente remite o puede remitir a una abstracción de planos posibles del mundo, la actividad y el pensamiento en acepción que se adecúa en último término con el argumento que pretendo exponer; por su parte, la *extensión*, o lo *extenso*, ya posee, además de su limitación cuantitativa, un significado positivo de tamaño que en el uso tiene mala solución eficaz, especialmente cuando el análisis ha de situarse, y con gran relieve, en relación al término opuesto de *brevedad*, o *breve*. Por ello, *dimensión* mejor se aviene a fin de categorizar y subsumir esos otros dos términos de mismo nivel. De otra parte, no me interesa entrar aquí, pues pienso que sería ocioso, en las discriminaciones conceptuales escolásticas de *extensión*, ni en particular en la posteriormente muy difundida determinación de *res extensa*. Si querría proponer, a partir del primer Heidegger, que el texto, y la obra mediante cualquier soporte, no es en el espacio sino que *es* espacio. Me he referido a esto último como premisa de una teoría estética del signo escritural (en *El signo y el espacio*, Madrid, Centro Cultural Conde-Duque, 2002, pp. 14-15).

2. No se tratará en estas páginas de nada referente a artes plásticas, pero no por estar desprovistas éstas de interés respecto del concepto de *dimensión* sino por requerir el caso un planteamiento diferente que aquí no tiene cabida.

otras muchas cosas, con todo lo relativo a los aspectos más decisivos del problema de los géneros literarios y atañe no sólo a las dificultades más arduas o abstractas del estudio de éstos sino también a sus posibles determinaciones empíricas. El problema del género, o sus desenvolvimientos, ha de ser por principio un lugar central de la Estética y de la Teoría de la literatura y el arte en tanto que hecho teórico real y asimismo de discusión efectiva. Bajo el pretexto de que las cuestiones de género son algo anclado en una conocida tradición platónico-aristotélica y alcanzan relevantemente a Hegel, lo usual es que raramente se abandona una actitud rutinaria sobre las perspectivas del tratamiento de la materia. Incluso se hace caso omiso de momentos decisivos del pensamiento. Parece que sólo la rutina puede dar razón de estas omisiones. Que habitualmente esto sea así tiene, por supuesto, sus consecuencias. El frecuente carácter rutinario de los estudios filológicos define con probabilidad su patología mayor.

Voy a partir de las discriminaciones sobre una mera observación que de inmediato abandonaré, a fin de referirme a ciertos aspectos y argumentos de género imprescindibles, para después, en último término, tras hacer valer la necesidad de la dimensión del conjunto de géneros comúnmente designada *sistema* y presentar un esbozo de mi propia teoría de un sistema total de géneros, retomar la concreta propuesta, con valor general, de categorización de la dimensión en la dualidad *géneros extensos* / *géneros breves*. Se entenderá que sólo el reconocimiento de un extenso horizonte de aspiración a la completez de un sistema de géneros, de aspiración al *todo*, es capaz de otorgar pleno sentido a un propósito de especificación, aun parcialmente especulativo, destinado a la categorización subsiguiente de la *brevedad* y lo *extenso*. Pero se advertirá que la habitual configuración del *sistema* no ha sido más que una sinécdoque. Las referidas discriminaciones de una observación consisten en advertir que, primero, la entidad del género literario no es disociable de la realidad histórica cultural y literaria que lo produce en su doble sentido posible de objeto literario empírico y de objeto resultado de la reflexión; que esa realidad, segundo, tiene en Occidente dos grandes épocas, la clasicista y la moderna, y, tercero, que todas las grandes mutaciones o radicalizaciones de sentido en el campo de los géneros son consecuencia de la inflexión idealista moderna y tienen por causa eficiente la fuerte individualización genésica de varios casos que son justamente aquellos únicos de constitución propiamente moderna, y son géneros breves: el ensayo, el poema en prosa y el fragmento³. Con esto no se quiere decir que secularmente no existieran transformaciones, y sustanciales, pero ninguna de ellas promovida ni con la radicalidad ni con las consecuencias ontológicas y de autoconsciencia que caracterizan a las operaciones modernas del arte y del pensamiento. En fin, será necesario recordar,

3. Lo tocante en este propósito a la ópera nótese que se funda en la fórmula de integración o de artes compuestas, mientras que lo relativo a la novela como lugar romántico de gran proyección genérica desestructuradora y renovadora se encuentra en dependencia, sobre todo, de los géneros líricos y de los géneros ensayísticos, de su hibridación y entremezclamiento. Por otra parte, es muy probable que conviniera añadir a esa tríada de ensayo, poema en prosa y fragmento, por razones de comprobación histórica, el ejemplo del fenómeno de importación (subrayando que importación altamente integradora) del *jaiku* de origen japonés, cuya inserción renovadora tiene lugar en tanto que novedad por contraste o provocación de contraste por exotismo, al tiempo que, particularmente en lengua española, ofrece una fuerte asimilación por cierta coincidencia formal con los géneros populares tradicionales además de una disponibilidad muy contrastable y experimentada durante el siglo xx. Me he referido a ello en *El jaiku en España*, Madrid, Hiperión, 2002, nueva edición ampliada. Más adelante volveré sobre el caso.

pues no pocas veces se olvida, que la Biblia, que asimismo representa un proceso literario largo y muy complicado, configuró ya para la cultura de Occidente un arco enciclopédico de la gama de géneros, entre éstos los breves, así los proverbios. Aquí vendrían a relación cuestiones importantes, atingentes entre otras cosas a la sacralidad, que no es mi propósito ni ocasión de plantear.

II

La categoría de género, que ciertamente ha sido la más útil y globalizadora, tradicional y convincente forma de discernir y clasificar al conjunto de los productos literarios, en tanto que proyección como sistema de géneros, o por fracción en su volumen individual, supera la mera taxonomía y viene a representar tanto una especie de interpretación universalista como una morfología y, a su vez, una estética, hasta cierto punto implícita, de la literatura. La gran capacidad abarcadora de un sistema de categorías de género debiera posibilitar la integración analítica y estética, las múltiples discriminaciones relevantes de distinta consideración, desde aspectos de prototipicidad, clase, modalidad de discurso, hasta configuraciones tópicas y temáticas. Se trataría, pues, de no excluir una determinada perspectiva de análisis mediante la adopción de otra, sino de integrar organizadamente todas las distinciones posibles subsumibles en las entidades categoriales de género; o lo que es lo mismo, el establecimiento de un órgano en representación de una morfología y una ontología particular en el marco de una concepción estética. Es un hecho que mediante criterios morfológicos, u otros, no se ha reparado, o no con suficiente especificidad, en lo referente a la dimensión de la obra literaria, a la extensión de las piezas literarias o de los géneros, sin duda al amparo de las costumbres de un régimen de análisis formal o bien de la lógica esencialista de que las cosas no cambian en razón de cuál sea su tamaño, sino que simplemente son o no son. Pero también ya de principio esto es problemático por cuanto el análisis, superadas las pocas categorías mayores, ha de resolverse sobre distinciones empíricas de delimitación, intromisión de contrarios o de contiguos y, por así decir, grado o escala y el desenvolvimiento histórico de todo ello. Y en todo ello siempre existe dimensión. En cualquier caso, fácilmente es comprobable la extraordinaria repercusión de la brevedad y la necesidad de su categorización frente a lo extenso⁴. La dimensión, por demás y como es evidente, constituye un factor decisivo de realización pragmática: los tiempos de escritura y de lectura.

La reflexión primordial sobre el género literario cabe resumirse en la pregunta ontológica acerca de su ser o existencia y, a mi juicio, ha de proponerse de la manera más rentable

4. El concepto retórico de *brevedad*, la *brevitas*, recuérdese (véase el Manual de Lausberg, 294-334) que iba referido en la disciplina clásica eminentemente a la *narratio*, junto a la verosimilitud y la claridad, en tanto que virtud que debe realizarse en todas las partes del discurso, pero particularmente en la mencionada, y ser prometida y cumplida ya en el exordio. Consistía, para Quintiliano, en *que no se cuente demasiado*, y pudiéndose su vicio, la *demasia*, esto es lo que no contribuye al *intelligere*, diferenciarse entre por exceso (*adfectio*), lo que es *demasiado* y puede provocar *taedium* y *supervacuum*; y por defecto (*detractio*), lo que es *demasiado poco* y puede provocar *obscuridad*. Si la *narratio brevis* es aquella que sólo contiene lo necesario para el *intelligere*, la *conscisa brevis* de la *narratio* consiste en la *percursorio* sintetizadora.

recurriendo a tres pensadores contemporáneos muy diferentes que han negado, afirmado y, en tercer término, propuesto una resolución crítica de la negación mediante reflexión realista y cognoscitivamente bien formada. Me refiero a Benedetto Croce, Georg Lukács y Antonio Banfi. Se recordará que a principios de siglo, reaccionando duramente frente a las corrientes positivistas sobre todo, Croce, desde una exacerbación permitida teóricamente por su estética del arte como forma y sólo forma de la expresión nacida de una intuición ajena a todo proceso lógico, condena como intelectualista y falsa cualquier conceptualización de género literario a favor de un primordial entendimiento singularizador e individualista de la obra literaria. Es muy interesante que Croce, al identificar a través de Vico el objeto estético con la expresión y ésta kantianamente con la forma e inutilizar de golpe todo el arduo proceso de la tercera Crítica conducente a la determinación de dicho objeto, cierra a su vez el círculo kantiano postulado en el parágrafo 51 por cuanto en éste se entiende por belleza, esto es el objeto, «la *expresión* de ideas estéticas»⁵. Aquí el punto de divergencia se limita a la extensión entitativa del objeto estético, que va a marcar la delineación del mismo en el pensamiento moderno: Kant se refiere a la belleza tanto natural como artística; Croce, siguiendo la cada vez más fuerte delineación hegeliana, se refiere sólo al arte. Por lo demás, naturalmente Croce se propone, entre otras cosas, desintegrar la teoría hegeliana de géneros y argumenta que el error empieza cuando del concepto quiere deducirse la expresión o en el hecho sustituyente encontrar las leyes del hecho sustituido; cuando no se percibe la diferencia entre el segundo grado y el primero y, por consiguiente, hallándonos en el segundo creemos estar en el primero. Toma este error el nombre de *teoría de los géneros artísticos o literarios*⁶.

Ahora bien, lo que sucede es que Croce, en cierta analogía con las teorías antinómicas, reproduce una distinción gnoseológica extremada entre concepto e intuición, entre arte y ciencia o filosofía, que son las dos «formas» puras o fundamentales del conocimiento»⁷. Sin embargo cabe asumir el «error» aducido por Croce como una mera, aunque muy importante, objeción metodológica que es necesario tener en cuenta y vigilar, pero no como una imposibilidad, la cual habría de ser extendida a buena parte de las operaciones conceptuales que incluso el mismo Croce lleva a cabo. Es decir, en el fondo, Croce, por una parte, continúa con coherencia su liquidación del conjunto de la *techne*, cosa que le sitúa en la posición más anterior de las posibles del objeto estético, esto es la señalada expresión, y por otra, en lo sustantivo de su argumento acerca del género, viene a replantear el importante problema

5. Es ésta una circularidad muy relevante que, hasta donde me alcanza, no ha sido advertida. Cf. I. Kant, *Crítica del juicio*, ed. de M. García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 278-279. Es de advertir que el paso del concepto griego de *imitación* al moderno de *expresión* se empieza a configurar en *Laocoonte*, aunque como vemos será Kant y no Lessing quien se atenga a la idea de *modos de expresión* como evidente relevo de la fórmula platónica-aristotélica de *modos de imitación*. También en este sentido, pues, tiene lugar una aproximación entre los planos estético-poético y lingüístico y, por tanto, una convergencia con el argumento de Croce ya presente en el enunciado del título de su obra: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Más adelante indicaré cómo el relevo idealista o metafísico, moderno, de los clásicos *modos de imitación* se encuentra en los *modos del sentimiento* de Friedrich Schiller. Por mi parte, indicaré la especificación de *modos del conocimiento*.

6. Cf. B. Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, ed. de P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón, Málaga, Ágora, 1997, p. 62.

7. *Ibid.*, p. 116.

nominalista que acecha destacadamente a todo discurso que verse sobre esta materia de los géneros literarios. Al igual que a propósito de la Retórica, o sea de la idea de forma añadida inaceptable en la racionalidad moderna, respecto de los géneros Croce sitúa con gran inteligencia y resolución el justo lugar crítico. Pero a esa crítica se le pueden buscar resoluciones, y precisamente esto es así porque trátase de objetos históricos a su vez dentro de la historia del pensamiento, de lo cual se percatará muy bien Antonio Banfi, como veremos, en lo que podría ser una lección de historia dada de manera ejemplar a Croce.

La opción afirmativa y opuesta a la de Croce es paradójicamente, a mi juicio, la que contiene la *Estética* de Lukács. Éste se encuentra en las antípodas de la disolución epistemológica efectuada por el napolitano:

Por importante que sea el hecho de la posibilidad y la realidad del nacimiento de géneros nuevos y la desaparición de otros ya arraigados, la contemplación de la totalidad del camino evolutivo del arte ofrece otro aspecto: el aspecto de una extraordinaria estabilidad de los géneros artísticos. Sin duda, como ya hemos mostrado, no ha habido una génesis unitaria de un arte unitario luego diferenciado, sino que las diversas artes y los diversos géneros artísticos nacen con recíproca independencia histórica, determinados por concretas necesidades histórico-sociales que les dan vida. Pero es un hecho no menos indiscutible que una vez constituidos, presentan una gigantesca tenacidad, resistencia y, al mismo tiempo, capacidad evolutiva de sus principios fundadores [...] No ha nacido ningún nuevo género literario junto a la lírica, la épica y la dramática, ni arte plástico nuevo junto a la pintura, la escultura y la arquitectura. (El único arte realmente nuevo es el cine). Esta afirmación no anula en modo alguno la que antes hicimos acerca del repetido nacimiento del género en cada obra importante⁸.

Esto último es el único punto de contacto con Croce. La visión lukacsiana de los géneros, que los considera medios homogéneos, descansa sobre una teoría general estético-dialéctica de la continuidad y la discontinuidad bajo condicionamiento histórico-social, el problema del género, la especie y el individuo, así como, entre otros aspectos, el concepto hegeliano de inherencia.

Antonio Banfi objetaba con muy buen juicio que los géneros literarios evolucionan por autogeneración y sobreviven creando un organismo sólido en orden a una concreta experiencia artística, unas costumbres e incluso unas estructuras sociales. De hecho, los géneros existirían, cuando menos, en tanto que realidad teórica históricamente sostenida. Merece la pena recordar en extenso el muy poco conocido texto de Banfi:

La distinción de las artes y de sus géneros no es entonces exclusivamente un hecho real; participa de la esfera de la reflexión, en un momento de la conciencia crítica que acompaña y guía tanto al análisis estructural cuanto a la preceptiva, al gusto, incluso a la actividad creadora. Naturalmente, es un grave error -por lo demás muy reciente y, como veremos, de origen romántico- el subestimar el valor efectivo de los cánones como sistema de preceptos que determinan tanto el gusto general como la producción del artista. Surgidos de una experiencia artística concreta que cierta costumbre y cierta estructura social fundaron y sostienen, evolucionan por autogeneración, creando un organismo sólido que impregna

8. Cf. G. Lukács, *Estética*, ed. de M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1982, vol. II, p. 303, 2ª ed..

totalmente el juicio, determina la actividad creadora y con frecuencia sobrevive con gran diferencia, aunque con menguada eficacia, a la estructura social que lo originó, dando origen al fenómeno típico del conservadurismo académico. La validez de los cánones oscila, ciertamente: puede ser simplemente empírica, convertirse en teóricamente dogmática, presentarse como residuo académico-tradicional, convertirse en objeto de tácita o abierta rebelión⁹.

Es de notar que los pensadores presocráticos debieron poseer de forma implícita una consideración de los géneros al igual que efectivamente es sabido que la poseían de las artes. Así se podría inferir, aun paradójicamente, de las formas orales mantenidas desde su origen por la tradición pitagórica o de los textos cosmogónicos fragmentarios, cuya entidad temática está fuera de duda que en un sentido fundamental presenta caracteres genéricos. Pero si los presocráticos únicamente explicitan su discernimiento de los géneros gramaticales, será Platón quien acredite, de una parte, una serie de apreciaciones no ya acerca de la épica o de la tragedia, y por otro lado de unos *modos de imitación* que no han de tomarse por géneros pues definen modos del discurso subsumibles en lo que entendemos por géneros, sino de los géneros breves del himno, el dítirambo y el nomo¹⁰, que son aquellos tipos de composición que vendrían a coincidir o anteceden a lo que se vino a tomar como poesía lírica. El que estos géneros breves estuviesen asociados a la música diríase que es, en su base, parte importante del problema, pero no por completo ni de manera exclusiva puesto que el rapsoda igualmente se servía de medios musicales y de fragmentos de poema extenso en su recitación-interpretación del texto homérico. Esto no quita para que el problema de indeterminación genérica dentro de la tríada literaria tradicional de los que podemos llamar géneros artísticos o preeminentemente artísticos se sitúe en torno a lo que se llegó a denominar comúnmente géneros líricos y tenga su raíz en la *Poética* aristotélica. Ni tampoco me parece menos cierto que el problema de la tríada quedaba necesariamente sujeto por analogía tanto a las abstracciones de la tríada del régimen de la Idea platónica y sus presuposiciones asociativas de Verdad-Bondad-Belleza como a las abstracciones de la trasposición cristiana trinitaria, todas ellas un mal ejemplo para una resolución triádica de observancia textual que sólo tuvo en la *teoría de los estilos* un reflejo retórico y una cierta aproximación genérica fundada en la estratificación de esa entidad retórica contundente que es el discurso y nuevamente resituaba o reducía el problema al mismo o análogo plano de los modos de imitación.

Al cabo del proceso clasicista, el neoclasicismo racionalista francés se permite concluir cómoda y sucintamente acerca de la doctrina de los géneros, acerca de sus principios unitarios concebidos como universalización genérica dogmatizada que conduce a una suerte de estática apoteosis *clásica* bastante en contradicción con la realidad literaria y, de otra parte, bastante inconsciente. Ahí se presuponen las ideas de inmutabilidad y de inalterabilidad de las reglas, consiguientemente ajenas a cualquier concepción evolutiva y sustentadoras

9. Cf. A. Banfi, *Filosofía del Arte*, ed. de D. Formaggio, prólogo de L. Sichirollo, Barcelona, Península, 1987, p. 92.

10. Los *nomoi*, propuestos por Damón y mantenidos por Platón como adecuado ejercicio poético escolar, en realidad nos son textualmente desconocidos, pero no me parece aventurado interpretar que se trataría de composiciones poéticas breves, acompañadas de instrumentos de cuerda y por supuesto técnica, didáctica y éticamente muy reguladas según su propio nombre indica y el cometido al que se las destinaba en el marco de la *mousiké*.

de un apriorismo que, a su vez, ponía a resguardo toda posible discusión de principios normativos entendidos como una realidad dada históricamente de antemano y amparada en las máximas autoridades de los antiguos y del mundo. Tal estado de cosas es necesaria y plenamente solidario de la concepción neoclásica del gusto. La paulatina transformación o aparición histórico literaria de nuevos tipos o subgéneros líricos, por lo demás breves, o la contundente presencia de la novela, no perturbaba los ánimos neoclasicistas, siempre atentos, en un alto nivel de generalidad, al sostenimiento de una legislación teórica «racional» y universalizada¹¹. Por lo mismo, tal visión estática de la realidad no se dejaba inquietar por la posibilidad concreta de acceder verdaderamente a la elaboración de una teoría tripartita de los géneros, y asimismo continuó manteniéndose el tratamiento de los modos de imitación (así en *La Poética* de Luzán), puesto que ésta constituía el principio de todas las artes por analogía cartesiana con la *mathesis universalis* y según convincentemente expuso Charles Batteux.

La constante germinación durante el siglo XVIII de las ideas que habrían de provocar el asentamiento de la revolución romántica cabe decir que estatuye los inicios de lo que también sería un cambio radical del pensamiento en torno a la cuestión de los géneros literarios. Los poetas y pensadores del *Sturm und Drang*, evidentemente, atacaron toda noción de regla artística en la medida en que éstas se oponían a la libertad e individualidad del hombre y del genio. Es lo que sancionaría Kant en el parágrafo 46 de la tercera Crítica. Lo importante radica así en que, por una parte, la dogmática neoclásica de la teoría de los géneros fue reducida hasta los extremos de lo ridículo; y por otra, que la libertad asumida permitió incorporar definitivamente una visión *real* de la existencia de los géneros. Nótese que si los románticos se propusieron la destrucción de toda normativa heredada, es claro también que su propósito de destrucción de toda rigidez en el sistema de géneros estuvo precedido por un nítido entendimiento de la realidad de los mismos absolutamente superador de la envarada concepción clasicista, que no obstante subestimaron. Cuando el Romanticismo quiso disolver las estructuras estáticas de los géneros desde fuertes configuraciones temáticas y desde los elementos métricos de la poesía y el drama a través de la polimetría, la ametría, la mezcla de prosa y verso, etc., hasta las realizaciones de amplia proyección formal y de preconcebida noción textual mediante, por ejemplo y sobre todo, la creación de los géneros breves del poema en prosa y del fragmento, ya había hecho suya tanto una concepción propia de la poesía llamada lírica como una teoría de la novela. Lo que sucede es que si los románticos intentaron romper las fronteras, al igual que las leyes, de los géneros, obviamente no estuvo en su espíritu el ponerse, en principio, a elaborar un tipo de teorización genérica que de algún modo marcara límites y de alguna manera habría de ser entendida como prescriptiva. Al romántico nunca le interesó el límite sino la infinitud.

Como he intentado mostrar en diferentes ocasiones, en realidad la primera generación romántica se encontró con el trabajo grande ya hecho; a ellos sólo les restaba el aplicarse a ciertas particularizaciones y sutilidades en orden a un régimen y un campo de juego que ya estaba trazado. Es Friedrich Schiller quien elabora, desde supuestos helenísticos neoplatónicos, la radical teoría moderna de géneros, es decir la teoría metafísica de éstos como *modos del sentimiento* o tendencias del espíritu, concluyentes en un vértice utópico, el

11. Cf. E. Cassirer, *La filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1976, p. 319.

Idilio, que no es sino la integración de la Idea platónica en el Idealismo moderno¹². Kant —se recordará— no había construido una teoría de géneros, aunque al proponer la división de las bellas artes adujo la distinción de los *modos de expresión* que emplean los hombres al hablar¹³. En la teoría metafísica no hay lugar sustancial para las cuestiones de extensión, pues en ningún momento se apela a la concreción expresiva como lenguaje que está a la base del asunto. Pero así, al igual que en otros casos de la ideación schilleriana, es como queda introducido el espíritu en la *forma* kantiana. Diríase que la *forma* kantiana es neutra, en razón de lo cual resulta conducible a neocriticismo neopositivista, a formalismo, siendo Schiller quien otorga a ésta su sustancialidad espiritual y viene en consecuencia a recuperar su sentido neoplatónico¹⁴. Es palpable que Schiller pretende y accede, mediante antítesis, según necesariamente había de ser, al relevo de la teoría aristotélica. La operación hegeliana, que a mi juicio y según he explicado en otros lugares es impensable sin la precedencia de Schiller, puede entenderse también como un intento a su modo de síntesis final de lo real y lo ideal, lo empírico y lo metafísico. Pero los autores de la primera generación romántica, a los que en general Hegel detestaba, sobre todo a los Schlegel, poseyeron, ya se trate de Novalis, Hölderlin o Jean Paul, no sólo un clarísimo entedimiento histórico y moderno de la compleja pluralidad de géneros sino de las posibilidades transformadoras de otros nuevos así como de la novela, de la cual se propusieron su innovación revolucionaria¹⁵. En fin, nótese que ya Herder quiso acabar con el sistema de géneros sabiendo muy bien de qué se trataba, y que los románticos, como es bien sabido fueron los grandes descubridores y difusores modernos de la poesía oriental, de la lírica de la Edad Media, de las novelas de caballerías, y del Quijote.

Hegel, al situar los géneros, como característicamente hace en las lecciones de *Estética*, funde la teoría con la historia, puesto que hablar de la idea de lo bello artístico en conexión con las diferentes artes particulares resulta en gran medida hablar de realidades históricas. Éste fue su modo de reunir lo general y lo particular, el sistema y el género. Ahí se encuentra, a mi modo de ver, su gran capacidad de seducción metodológica. Sus disquisiciones no son lineales ni parcializadoras sino completamente trabadas en la sustentación de un

12. Cf. F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, ed. de P. Aullón de Haro sobre la versión de Juan Probst y Raimundo Lida, Madrid, Verbum, 1994. No me sustraeré a señalar que la muy difundida teoría de géneros de Northrop Frye, resulta ser no ya bastante análoga a la de los géneros de lo bello de la *Estética* de Nikolai Hartmann (México, UNAM, 1977) sino que se basa fundamental y calladamente en Friedrich Schiller. Asimismo, parecida inspiración diríase que muestra Ortega y Gasset en las *Meditaciones del Quijote* (Revista de Occidente, Madrid, 1975, p. 97, 9ª ed.) cuando dice entender «por géneros literarios, a la inversa que la poética antigua, ciertos temas radicales, irreducibles entre sí, verdaderas categorías estéticas».

13. Cf. I. Kant, *Crítica del juicio*, ed. cit., p. 227.

14. No es éste el lugar para desarrollar el argumento que propongo. Me he referido a ello con diferente propósito en varios estudios sobre estética y poética modernas.

15. Cf. Novalis (*La Enciclopedia*, Madrid, Fundamentos, 1976, pp. 333-334), distingue Prosa mixta (Johannes Miller, Goethe), Prosa dramática (Livius, Lavater, Friedrich), Épica (Schlegel, Cervantes, Lutero), Retórica (Tieck, prosa alemana antigua), Económica (Lessing, Böhme). Su idea de la prosa romántica es la siguiente: «Estilo extremadamente simple, pero sumamente audaz, a modo de romance, comienzos dramáticos, transiciones, continuaciones —ahora conversación luego discurso— luego relato, luego reflexión, luego imagen y así sucesivamente. Todo ello reflejo del ánimo en donde las sensaciones, los pensamientos, las intuiciones, las imágenes, las conversaciones, la música, etc., cambian rápida e ininterrumpidamente y se juxtaponen formando masas luminosas y claras».

organismo de géneros y subgéneros que aspira objetivamente a la universalización, no en sentido racionalista o apriorístico sino en sentido real, pues el pensamiento hegeliano desde su profunda cultura y reflexión jamás se vio tentado, como con demasiada frecuencia ocurre en nuestro tiempo, a transponer, por ejemplo, lo occidental a lo universal (no digamos ya lo nacional a lo occidental). Su deductivismo a partir de la idea estética se propone al fin aprehender la realidad objetiva. Ahora bien, es muy sintomático tener que recordar el hecho de que la más penetrante, matizada y más ampliamente construida teoría de un sistema de géneros literarios, la cual asimismo se inserta sutil y argumentadamente en una teoría del sistema de las artes, es la de Eduard von Hartmann, el último de los grandes idealistas. Ni antes ni después de él ha sido elaborada teoría alguna de envergadura paragonable. Sin Hegel es inexplicable, pero consiste entitativa y técnicamente en un gran paso a partir de éste¹⁶. Hegel se mantenía, por así decir, dentro de las entidades tradicionales de género, mientras que Eduard von Hartmann funda su reflexión en las formas y artes compuestas, siendo por ello decisivo para una consideración en el ámbito de la Literatura Comparada y pudiéndose interpretar en tanto que superación del orden dialéctico hegeliano. Hartmann especifica además el aspecto esencial de un género en otros y obtiene, en consecuencia, una descripción más avanzada del *todo* que adquirirá mayor sentido en virtud de la evolución histórica de la literatura y el arte. Hegel negaba la pertinencia de las artes compuestas y negó incluso explícitamente la ópera. Esto es asimismo muy relevante en el sentido de que hegelianamente resultaría una concordancia por cuanto la relegación de las artes al pasado afirmaba la disolución de éstas y no la posibilidad de su reificación mediante una recomposición combinada de las mismas. Esto, además de un gran aminoramiento cualitativo, es lo que ha sucedido, sea o no pertinente. Yo diría que Hegel entrevió el desarrollo de ese camino, pero sencillamente no lo consideró, y que su idea de la disolución del arte es, en sentido matizado, la correcta, la que ha corroborado la historia, una historia que, a mi juicio, ha conducido al nuevo reino, extenso y democrático, de las artes menores como final, ¿superación?, de las jerarquías hasta hoy conocidas. Esta situación, si tiene un análogo es el del mundo originario.

En principio, las dimensiones del discurso condicionan decisivamente la configuración textual, la forma y por tanto la disposición de la obra literaria. Esto es, la extensión es condición de la forma. Una evaluación selectiva o aleatoria de géneros, un sencillo sopesado de éstos ya exige un cauce de confrontación de las dimensiones de los mismos y la consiguiente interrogación acerca de la significación de ello. Pero un intento de determinación de dimensiones o cualquiera otra distinción relevante exige en realidad una idea del *todo*, un completo horizonte, una vista destinada a la integridad de un sistema de géneros, y requiere la consideración del concepto de expresión en su máxima posibilidad, así como proponer

16. Cf. E. von Hartmann, *Filosofía de lo bello*, ed. de M. Pérez Cornejo, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001. He realizado una exposición de la teoría hartmanniana de los géneros en «La Estética literaria de Eduard von Hartmann. La filosofía de lo bello», en *Analecta Malacitana*, XXIV, 2 (2001), pp. 557-580. Es de observar que si bien Aristóteles elabora autónomamente en la *Poética*, con vinculación psicoantropológica, la teoría de géneros literarios en razón de la doble tendencia humana a lo serio o a lo risible, es en su sistema de las artes, el primer sistema de las artes conocido, donde el género literario adquiere sentido propio entre las especies. Este criterio, como es evidente, es el que recompondrá brevemente Kant, encumbrará Hegel y conducirá a su más penetrante realización técnica Eduard von Hartmann.

un régimen interpretativo del conjunto, desde lo concreto morfológico a la generalidad estética. Expondré muy brevemente mi concepción de un sistema total de géneros como requisito de sentido propio a fin de dar respuesta a la exigencia antedicha.

A mi juicio, una teoría de géneros como sistema ha de ser global¹⁷, es decir superar, por principio, la restricción impuesta por la tríada tradicional que abandona y deja deslocalizada la mitad de los productos textuales altamente elaborados. También ha de discernir en primer término entre un plano estético general acerca del sistema de las artes y las relaciones entre las mismas, y un plano literario general acerca del sistema de categorización genérico-literaria bidireccionalmente relacionado con la realidad histórica de los productos literarios; lo mismo sucedería con las artes plásticas, etc. Al plano estético general se habrían de adscribir, por ejemplo, unos *modos del conocimiento* (a los que me volveré a referir), al igual que los *modos del sentimiento* schillerianos y unos *modos de representación*, así como las operaciones de categorización conceptual o de teoría de la crítica, y dentro de ésta el nivel particular, el determinado por la crítica aplicada. Como ya quedó dicho, una teoría general de géneros debiera integrar todas las distinciones discernibles y matizables, incluso ordenarlas y rentabilizarlas dentro de lo posible.

Diré, con relativa linealidad lógica pero en todo caso sin violentación, que, aun en amplio sentido, no es prescindible la teoría hegeliana para un establecimiento de correspondencia y eficacia morfológica. Esto es, resulta valioso, no como un *a priori* sino como una lógica de conceptos que es reflejo al tiempo de una estricta determinación empírica e histórica total, delimitar, siguiendo a Hegel, entre dos series: géneros prosaicos y géneros (poéticos) artísticos¹⁸; y entre estos últimos poesía (lírica), épica-novela y (dramática) teatro, por este orden, es decir no negando el sistema dialéctico de Hegel sino desabsolutizándolo, pues para nosotros ése no es más que un aspecto entre otros posibles a tener en cuenta en una teoría general. A los géneros prosaicos, haciendo caso omiso de las argumentaciones hegelianas (que responden a condiciones históricas del pensamiento e histórico-literarias), los denominaremos globalmente ensayísticos. Ahora bien, si adoptamos la mayor perspectiva posible, se advertirá que de la totalidad de los discursos que denomino *altamente elaborados*, los artísticos y los científicos constituyen las dos grandes y alternativas configuraciones extremas, y los que hemos denominado ensayísticos llenan el lugar entre esos dos extremos. Excluidos del sistema de géneros los científicos por evidente inadecuación a la lengua natural, resta pues un sistema de géneros, que no es sino la literatura en su conjunto, compuesto por la gama de géneros eminentemente artísticos, es decir la tríada tradicional, y la gama de géneros ensayísticos o ideológico-literarios. Éstos hasta ahora no han sido debidamente categorizados (a excepción de la didáctica, la oratoria y algunos casos más particulares), sobre todo en razón de su sustancial formación moderna. La serie o segmento de los géneros ensayísticos, si se atiende a las discriminaciones conocidas, permitirá desglosar entre aquellos géneros en cuya designación se establece en realidad una denominación de valor empírico (artículo, panfleto/opúsculo, folleto...), situables como de preferente tendencia de aproximación científica, y aquellos otros cuya denominación

17. Una versión más amplia y matizada de este sistema puede verse en mi *Teoría del Ensayo*, Madrid, Verbum, 1992.

18. Cf. G. W. F. Hegel, *Estética*, ed. de A. Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985, vol. VIII.

subraya de hecho una predeterminación temática (utopía, libro de viajes, aforismo, refrán, biografía, autobiografía, diario, confesión, etcétera) y son situables como de preferente tendencia de aproximación artística. En el justo centro de todo ello y, en consecuencia, en el justo centro del sistema total de géneros concebido desde nuestro tiempo se halla el Ensayo, el más puro género impuro, esto es el momento que cabe señalar como ejecución de la síntesis entre los *modos de conocimiento* científico y artístico.

Establecida así la configuración del sistema, procede observar para lo que aquí más nos interesa, y como dije, que se trata de un sistema global, totalizador, del cual nada queda fuera; basta con la voluntad de querer buscar y colocar cada pieza en su sitio. Los siguientes pasos determinadores de subgéneros, por lo común habrán de ejercerse no mediante abstracciones permitidas por realidades tan extensas que así lo consienten, sino por análisis mucho más particularizadores y minuciosos. Es obvio que delimitar sobre la categoría general de novela la categoría del subgénero cuento no tendría que plantear dificultades pero, como se podrá ver, no suele ocurrir así¹⁹. Adelantaré un ensayo de definición de qué cosa sea no género literario sino sistema de géneros; una definición globalizadora y universalizable, suficientemente general pero también suficientemente especificativa y referida al conjunto de los productos textuales *altamente elaborados*: la categorización y organización histórica, actual y convencional de los productos literarios, concebidos como series internamente caracterizadas y distribuidas en razón de su naturaleza formal/temática, capaz de subsumir las diversas subcategorizaciones posibles y cambiantes determinadas por la realidad, así como de establecer un régimen estético holístico cuya disposición de reciprocidades abarque el conjunto estructurado de dichos objetos²⁰.

El cuadro general de las determinaciones genéricas ha de atender tanto a la distinción formal como a la temática. Según mi propia experiencia resultado del estudio de la poesía moderna (un objeto no clasicistamente estabilizado), la determinación de géneros formales puede ser coincidente o no con la determinación de géneros temáticos. Es decir, las categorizaciones formales de géneros poéticos narrativos y de géneros poéticos líricos, al ser especificadas ambas a su vez como géneros formales y géneros temáticos, ponen de manifiesto la posible y constatable superposición de las realizaciones literarias de unos y otros. Por ejemplo, un género poético narrativo temáticamente especificable como histórico-legendario puede realizarse formalmente como romance. Por supuesto, cabe hacer otras muchas matizaciones, pero lo dicho es respetuoso tanto con la realidad histórica como con la lógica del análisis. Ahora, ante una pregunta del tipo de ¿por qué no optar (o separar) entre determinaciones formales y determinaciones temáticas?, diríase que la primera consecuencia sería la empobrecedora parcialización de la realidad, y segundo, negar de algún modo las condiciones histórico-culturales, además de las actualmente operativas en sentido analítico, que dan lugar a que podamos acordar una determinada categorización, la cual frecuentemente no será sino sancionadora o matizadora de la ya recibida

19. Por lo demás, quizás convenga añadir que el género novela y el correspondiente breve del cuento fueron especificados por Hegel, lo que sucede es que éste no entra en argumentos, a diferencia de como hace con el correspondiente histórico de la epopeya, épica también designada a la hora de referirse a textos posteriores o no grandiosos.

20. Sigo mi *Teoría del Ensayo*, cit.

histórico-literariamente. No se olvide que las operaciones de especificación genérica se ejercen, deben ejercerse, sobre un objeto históricamente formado o en formación acerca del cual existe una conciencia cultural de producción y recepción, y hasta probablemente diversas consideraciones explícitas o incluso extensa producción de estudios críticos. Así, la primera gran organización de las unidades del sistema de géneros ha de ser formal/temática y ejercerse sobre la realidad histórico-literaria²¹.

Un sistema de géneros, conforme avance especificativamente de la generalidad a la particularidad hará ostensible de forma progresiva, y por procedimiento comparativo, las peculiaridades de una tradición literaria respecto de otras. Si los géneros vienen a constituir una suerte de fenomenología (o de fenomenografía, como preferiría Alfonso Reyes), su descripción habrá de poner de manifiesto una disposición morfológica capaz de permitir una fecunda reflexión de atingencias artísticas, sociales, psicológicas, etc. El establecimiento de un sistema particularizador de géneros más allá de la pura categorización general, habría de tener en cuenta operacionalmente dos factores principales, dos ejes, que a veces se entrecruzan: evolución e hibridación. Es obvio que los géneros, dicho fuertemente, nacen, evolucionan transformándose en mayor o menor grado y hasta mueren, se expanden, se mezclan y hasta se trasladan; o dicho de otro modo, viven, evidentemente, en el tiempo y en el espacio de las lenguas y sus culturas. Desde luego, todo ello se aprecia con mayor precisión según el nivel descriptivo de las categorizaciones avance hacia la particularidad. Esto en realidad ya lo supo Brunetière, aunque lo expresó en términos de radicalidad positivista y naturalista impropios en nuestra consideración. Asimismo, los géneros se hibridizan, esto es se vinculan borrando sus límites, se entremezclan o descategorizan para categorizar nuevas formas, tal como radicalmente puso de manifiesto el proceso moderno²².

En un caso extremo tuve oportunidad de analizar cómo la intención romántica de destrucción liberadora del reglismo neoclasicista alcanzó a realizar anticanónicamente un género, o antigénero incluso pudiera decirse, de principios negativos: el *fragmento* (tanto en prosa como en verso), elevando así a categoría lo inacabado y, por tanto, rectamente no categorizable. La relevancia y significación artística, psicológica y filosófica de lo cual es evidente²³. Convendrá aducir otros dos casos más, sumamente ejemplares, casos de géneros breves. La literatura moderna únicamente ha creado en cuanto auténtica realización formal un nuevo género poético: el poema en prosa, que lo hemos estudiado en su producción de lengua española. Este género es la muestra más nítida y perfecta de una nueva formalización por procedimiento de hibridación, naturalmente como resultado de un proceso amplio de contagios y aproximaciones, de necesidades expresivas y de experiencias artísticas en suma, incluido el ejercicio de la traducción poética en prosa²⁴. Por último, también he analizado un caso sin duda de los más llamativos, el del jaiku de origen japonés, género procedente

21. Cf. Así lo esbocé, sobre el objeto real, en *La poesía en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988.

22. Desgraciadamente, en nuestro tiempo, esto ha devenido lugar común utilizado de manera irresponsable por la crítica divulgativa, y también por la crítica no pretendidamente divulgativa.

23. Me he referido a ello en *La poesía en el siglo XIX*, cit., pág. 158, y en el artículo «Fragmento como teoría del fragmento», compilado en mi vol. *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. de J. Pérez Bazo, Málaga, Anejos de Analecta Malacitana, 2000.

24. Cf. mi artículo «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la Literatura española» (1979), compilado en *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. cit.

de otro ámbito cultural que modernamente se traslada a las lenguas occidentales poniendo en juego aspectos propios psicológico-culturales de gran relieve así como mecanismos insospechados de adaptación híbrida, temática y formalmente con gran brillantez desarrollados en lengua española por Antonio Machado ya a comienzos del siglo XX²⁵. Puede afirmarse, por lo demás, que existen condiciones de relación constructiva formal/temática, condiciones de reciprocidad.

Estos ejemplos, bien que peculiarmente extremados (por ello nos interesan), descritos empíricamente de manera escueta, permiten concluir algo no más que evidente, que el sistema real de géneros es un organismo evolutivo determinante de transformaciones, desplazamientos y necesarios reajustes; es una estructura progresivamente reestructurante desde su mayor grado de estabilidad categórica general hasta sus más reducidos grados de subcategorización o de determinación de meros rasgos²⁶.

III

La dimensión es en realidad el primer elemento o rasgo que muestra la obra literaria escrita, en tanto que entidad de lo que aparece, y no es necesario explicitar la importancia que esto estéticamente tiene para una teoría de géneros. Tampoco se olvide que la obra de ejecución oral se ejerce en un entorno que facilita y presupone un conocimiento de su duración muy por encima de la sorpresa²⁷. Se diría necesario proponer objetivamente la

25. Cf. Puede verse mi estudio *El jaiku en España*, ed. cit.; y para los elementos doctrinales, M. Basho, *Traité de poésie: Le haikai selon Basho*, París, Publications Orientalistes de France, 1983.

26. En mi concepto, el sistema de géneros admite, desde luego, una focalización crítica tanto de lenguaje como psicoanalítica, sociológica y general cultural. Como tal sistema de producción convencionalizado textual, es un sistema de modelización doblemente secundarizado en la medida en que estructuralmente se superpone a la modelización de segundo grado (que diría Lotman y mucho antes dijo Novalis) propia del estricto nivel de discurso literario. Su estudio debe abordarse sincrónica y diacrónicamente y, también como consecuencia de todo lo anteriormente dicho, en cuanto categorías de relación dialéctica y no sólo paradigmática. Sería necesario, a su vez, no ya diseñar una tipología y subsumir en ella todo el cúmulo de distinciones pertinentes y esclarecedoras de aspectos múltiples que han resultado de una larga tradición analítica imposible de evocar aquí, sino sencillamente hacer una verdadera catalogación de géneros. Con esto me refiero a la literatura, naturalmente, según el amplio concepto de la misma, que antes enuncié, incluyente de los géneros ensayísticos, pero asimismo me refiero a la literatura universal, a toda la literatura conocida, cosa que no plantea problema alguno sustancial más allá de la cantidad de trabajo que representa. Sólo las culturas africanas, en razón de la oralidad dominante, presentan dificultades importantes que en nuestro tiempo ya se comienzan a solventar.

27. Cuando ante el discurso oral hay alargamiento más allá de lo esperado, la consecuencia usual es el *taedium*, como prevé la Retórica. El caso inverso, el *demasiado poco*, es en el discurso oral público menos frecuente. Muy diferente asunto es el de la extensión espacial del discurso escrito, aunque hay un punto de encuentro, por así decir, en casos como el de la épica o el del romance tradicional, en los cuales habrían de compararse la actividad recitativa del rapsoda o del juglar con la actividad de la lectura silenciosa. Respecto de la extensión espacial, piénsese que una novela como *Paradiso*, de Lezama Lima, en un cuerpo reducido, de 8, mide unos 2056 metros, es decir supera los dos kilómetros, a diferencia de una obra como la *Crítica del Juicio*, cuya traducción española, en condiciones empíricas similares, no pasa en mucho el kilómetro. Pero si bien *Paradiso* no es una novela fácil, digámoslo así para entendernos, nadie pensará que una lectura del texto kantiano atenta al *intelligere* daría lugar al consumo de la mitad de horas que la novela de Lezama. Piénsese a su vez que los pocos centímetros de las

manifiesta y completa dicotomía de dimensión *géneros breves* / *géneros extensos*. En cualquier caso, es de reconocer que la posible categorización de la fórmula conocida *géneros literarios breves*, de fundamento relativo por oposición a la de géneros literarios extensos, es determinación más que conveniente para la consideración de una amplísima gama de construcciones textuales literarias, mucho más allá tanto de las líricas como de las paremiológicas. *Géneros breves*, en su acepción de uso, no tiene el opuesto de *géneros extensos*, ni de *géneros largos*, ya que estos últimos quedarían supuestos como aquellos que remiten a las dimensiones textuales normales, sin bien se utilizan con mucha frecuencia particularizaciones del tipo *novela larga*, *poema largo*²⁸ o *ensayo largo*, calificaciones de acepción no estrictamente terminológica, paralelas a su vez a *novela breve*, *poema breve* y *ensayo breve*, que son designaciones un tanto más específicas. Ciertamente, el enunciado de *géneros breves* posee en sus usos reconocibles escasa especificidad poetológica y crítica. Ello es muy probable que en virtud de la común atribución al mismo de un significado general y difuso de reducida o nula función técnica. Dicho significado difuso pienso que responde a un criterio improcedente que consiste en una valoración ni siquiera guiada por la apariencia empírica y, justo por ello, el concepto de género breve ha sido distinción abandonada a su suerte y al curso de las determinaciones inespecíficas o desprovistas de verdadera solidez terminológica. Aún más habría que afirmar del concepto de género extenso. Sin embargo, es indudable que la dimensión, breve o extensa, estatuye un alto grado de significación estética, así como de condiciones de la significación.

La cualidad teórica de mi argumento será más rentable ejercida preferentemente sobre la base del elemento de brevedad. Pero en primer término es de recordar el ideal estilístico de la brevedad tal como lo estudió Ernst Robert Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina* (II), haciendo ver su especificación en Virgilio, Cicerón u Horacio mediante fórmulas que llegan hasta San Jerónimo, que es aún sabio conocedor de la tradición antigua y por ello se desenvuelve con perfección en la tópica retórica, a diferencia de otros muchos autores medievales. Si en principio todo buen poeta se expresa en pocas palabras, *bonus* y *brevis* vienen a ser la misma cosa. Si la condición de brevedad estuvo bien justificada en las *ars dictandi*, es de saber que las formas de brevedad son también bíblicas. Curtius sostiene que la alternativa *amplificatio*/*abbreviatio* es tardía y aún no es conocida en la poetría de Mateo de Vendôme. *Augmentum*/*diminutio* pasan de la retórica antigua a la medieval. Curtius advierte de la única vez, e improcedente al caso, en que Quintiliano utiliza la palabra *breviare*, y piensa que *amplificatio*/*abbreviatio* es pareja que no procede de este autor sino de la única fuente antigua para la doctrina medieval que representa la crítica de Platón a la sofística en el *Fedro*. Sócrates dice que Gorgias y Tisias habían inventado las formas «concisa» e «interminable» de expresarse acerca de un objeto. Esto, continúa Curtius, conduciría a un artificio virtuosista de la antigua sofística no conservado en la principal tradición

breves líneas de un aforismo, o de un eslogan, o los tres versos de un *haiku* de Basho, cuya lectura puede realizarse en unos diez segundos, dada su transportabilidad mental y su factible y consiguiente permanencia como reiteración memorística, podría llegar a consumir ciertas horas a lo largo de una vida y multiplicar su correspondiente extensión lineal alcanzando la supuesta dimensión de una obra no breve. Baste con estas ejemplificaciones.

28. Al menos durante ciertas épocas, en español *poema* ha tenido predominantemente el rasgo semántico de extenso, mientras que *poesía* era referible a la composición breve. Esta distinción puede decirse que ha ido desapareciendo desde mediados del siglo xx aproximadamente.

retórica, y que con probabilidad sea referible al lugar de la *Retórica* aristotélica (III, xvi, 4) en que se hace escarnio del precepto del relato «rápido». Pasara o no lo ideado por Gorgias a la nueva sofística y de ésta a la tradición medieval -concluye Curtius- el hecho es que la distinción era natural que se efectuase y de hecho en latín responde a la pareja *dilatare/coartare* o *abbreviare/premere*²⁹.

Ha sido infrecuente y poco estable la utilización técnica del concepto *géneros breves*, o su determinación con cierta amplitud de horizonte, y de ahí su percepción inespecífica tanto desde la perspectiva de la ciencia literaria como desde la más general filológica. Es preciso asumir, desde luego, que la brevedad no presupone necesariamente precisión o concisión ni esencialidad ni intensidad, como tampoco insuficiencia en general o un «demasiado poco», pero también que las más precisas, penetrantes y valorables expresiones intensas e incluso esencialistas surgen en la brevedad. Basta con recordar géneros tales el aforismo o el jaiku y, por supuesto, el aislamiento a modo de sentencia del *fiat lux* que ya citaba Longino como ejemplo de lo sublime, pues el maestro helenístico oponía ésta elevación y grandeza a la abundancia retórica. De hecho, se recordará, Longino llegaba a considerar la sublimidad del silencio. Es la pérdida del «espacio» sonoro y superación de la brevedad extrema que accede a lo que es, su significado, no siendo. Por lo demás, el enunciado, con escasas variantes, «la oración breve penetra los cielos», que es de origen bíblico, presupone elevación en el sentido de la sublimidad, y grandeza, como paradoja aún más acentuada por antítesis, y accede a fórmula extendida en la patrística y en la literatura mística, desde el anónimo inglés de *la nube del no saber* hasta San Juan de la Cruz y otros³⁰. Ciertamente, la grandeza épica o trágica es otra, y tiene que ver con la Historia, es decir con una temporalidad de considerables dimensiones. Parece irrenunciable aducir el tópico de *vita brevis*. En fin, no se analogice lo extenso y lo breve con lo crudo y lo cocido, ni cosas parecidas.

Existe, en español la denominación *géneros menores* (al igual que en inglés: *minor genres*), pero que remite con cierta proclividad a la valoración de secundarios o situados no en el primer plano de los géneros «puros». En esta última lengua la distinción de brevedad se reserva individualmente para unos ciertos casos de género: *short story* sobre todo, que por lo demás es común en cualquier lengua occidental e incluso en otras culturas. El uso francés

29. La idea de brevedad es muy relevante en la tradición literaria oriental asiática, es decir china, japonesa y coreana. El texto más sólidamente documentado de la teoría poética china, *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, de Liu Xie (ed. y trad. de A. Relinque Eleta, Granada, Comares, 1995), dedica dos observaciones al problema de la brevedad. En el capítulo referido a las Elegías y estelas ofrece distintos ejemplos de esta clase de textos laudatorios (las «estelas» van sobre piedra) y entre los autores señalados por Liu Xie destacan: «La elegía de Cui Yin para Zhao, y la de Liu Tao para Huang, respetan sus normas esenciales; su mejor logro reside en la brevedad captando lo esencial» (p. 103). De este modo la brevedad se erige como una virtud del discurso. De forma más explícita, al referirse a los Escritos poéticos misceláneos (textos con ritmo), dice Liu Xie que: «Es fácil redondear las obras breves, meditar largamente puede enriquecerlas. Bastan ideas claras y expresiones limpias, acontecimientos coherentes y sonidos melodiosos, darle vueltas y más vueltas y será digna del nombre de perla. [/] Desde los Han han existido muchos escritos misceláneos de nombres diferentes: canon, informe, orden militar, orden; o memoria, sumario, composición, ley; o bien canción, canto para ensalzar a los sabios, aire musical, preludio; queja, sátira, aria y poema con música. En general, todos estos nombres pueden remitirse al marco de los escritos poéticos misceláneos» (p. 115).

30. Véase nuestro *La sublimidad y lo sublime* [Madrid, Verbum, 2006].

privilegia el término *formes brèves*, respaldado por una relativamente amplia bibliografía³¹ y que también es empleado a veces en lengua española aunque no con el completo sentido de géneros sino de formas especiales dentro de éstos: por ejemplo, *formas breves del relato*, que coincide, y probablemente es traducción, con el italiano *forme brevi del racconto*, lengua en la que se dice igualmente *racconto breve* y *narrazione breve*. Mientras, para la crítica francesa *formes brèves* posee el significado predominante e intercambiable de géneros breves y, desde luego, el subsentido perfectamente asumido no de *menores* mas sí de cierta lateralidad o peculiaridad que les otorga cuerpo propio declaradamente no en el centro del sistema. En este punto la dificultad consiste en que, visto en lengua española o, sencillamente, en términos de lógica, se crea una indisposición entre esos conceptos de *género* y *forma*. Los géneros poseen forma, y evidentemente la formas no tienen por qué poseer entidad de género, puesto que pueden remitir a construcciones de rango inferior (y quizás también superior), pero si identificamos *género* y *forma* en tanto que, pues, *forma de género*, el concepto de *forma* queda generalizado adquiriendo una virtualidad de valor práctico cuando hay una lengua que terminológicamente lo respalde, como es el caso de la francesa, mas sin dejar de constituir una suplantación y una ambivalencia escasamente apropiadas. En lengua alemana no se emplea un uso posible como *kurze Gattungen* o *Kurzgattungen*³². Y todo sea dicho, en principio y rectamente entendido nada tienen que ver con la cuestión de la brevedad algunas conceptualizaciones, estructuralistas o no, que se han valido de términos como «formas elementales» o «formas simples», u otras que en ocasiones han aprovechado vergonzantemente la teoría metafísica de Friedrich Schiller sobre los géneros en tanto que *tendencias del espíritu* o *modos del sentimiento*, a lo que ya me referí.

A mi juicio, el concepto de *breve* o de *brevedad* reclama una atención de sentido estético y epistemológico. Por supuesto, no voy a convocar a este punto el múltiple y esporádico tratamiento doctrinal susceptible, por inferencia, de ser allegado al caso, pero sí quiero aducir que el régimen de éstas formas breves puede verse relevantemente matizado por ciertas distinciones entrecruzadas de muy amplia proyección y, por lo demás, que la escasa bibliografía existente con alguna pretensión general no es nada satisfactoria. Sea como fuere, brevedad e *intensidad* son concepciones no sólo habitualmente referidas a los géneros líricos y tenidas como características de los mismos, sino que son tomadas a menudo entre sus aspectos constitutivos esenciales. Por lo demás, y como es evidente, la brevedad, en su aplicación de sentido relativo, excede la mera concreción empírica de tamaño reducido o pequeño, pero además también la supera en un sentido cualitativo que no cabe en modo

31. En un manual francés, que sigue la postura habitual de identificar *formes brèves* con la significación de *géneros breves*, se lee: «La notion de forme brève appartient à l'outillage courant de l'analyse littéraire» (Cf. Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, París, Nathan, 2001, p. 3). El único problema es que ahí, como buen manual francés, se confunde la cultura propia con toda la occidental. Pero, evidentemente, lo que es válido para la crítica literaria francesa puede que no lo sea para la de cualquier otro país.

32. Nótese que la calificación de *menores* (también de manera particularizada, en especial *teatro menor*), posee alguna tendencia hacia los conceptos de *subliteratura* y *paraliteratura*, sobre los cuales ahora no me interesa hacer ninguna observación, aparte de ser referible tradicionalmente también a autores, *autores menores*. Recientemente me ha recordado Santiago Navarro, de la Universidad de Düsseldorf, el caso del romanista Fritz Nies, profesor de esa misma universidad, quien precisamente inició en francés, de manera muy sintomática, el título de su estudio de 1978: *Genres mineurs. Texte zur Theorie und Geschichte nichtkanonischer Literatur (vom 16. Jahrhundert zur Gegenwart)*.

alguno ser entendido como inherente pero sí en tanto que cualidad característica en razón de su frecuencia y adecuación, es decir la intensidad y el esencialismo.

Acaso sea conveniente enunciar ahora la proposición, ya presupuesta por evidente, de que los géneros literarios susceptibles de ser tomados como breves no son por principio géneros secundarios, ni menores ni nada parecido. Otra cosa es que algunos de ellos puedan serlo en términos particulares, pues en sentido general ni la lógica ni la observación técnica hacen posible tal consideración. La brevedad, ciertamente, y según puede comprobarse, es concepto por principio relativo. La brevedad puede ser o no un valor añadido pero, ciertamente, por sí, en principio, no lo es. Se recordará que la célebre afirmación de Gracián sobre lo breve estaba sujeta a la condición de bondad. A fin de cuentas se trata de que la cuestión de las dimensiones del discurso o del texto es en primer lugar un asunto empírico que implica extensión o duración, y poco más. En este sentido, todo lo relativo a la noción de brevedad es igualmente aplicable a una noción de extenso. Un paso siguiente consiste en advertir que la historia y la experiencia, y sobre todo los resultados eficientes de ésta, determinan una casuística o *grados de adecuación* entre aquello que textualmente se pretende y los grados comúnmente realizables de extensión. Aquí se entra propiamente en la materia o en el problema propio de la Poética, que poco dice, pero también queda prefigurado el principio axiológico por el cual empezábamos. Habrá quizás que recordar cómo en líneas generales la cuestión literaria, o estético-literaria, es desde su base tomada por la razón del valor, de la calidad, y ésta es, contemplada en sí misma, ajena a las realidades de lo breve y lo extenso. Otro tanto procede afirmar del aspecto temático de manera estricta; no evidentemente respecto de sus modos de elaboración, los cuales ya penetran en la esfera antes señalada de los grados de adecuación. Y por ahí se puede llegar, por ejemplo, al problema del carácter lírico de géneros como el aforismo y otros de tamaño semejante, pero también al carácter lírico de otros de tamaño extenso, y a su vez a la incardinación de la sentencia o el aforismo, o la breve frase hecha, en el curso extenso de la prosa.

Una rápida mirada al mundo textual histórico hace ver que corresponderían a la consideración de géneros breves aquellos que lógicamente se hallan al extremo opuesto de los determinables como más extensos, esto es la novela o el poema épico..., y contarían entre los de dimensiones inferiores a las dimensiones medias demarcadas por denominaciones tradicionales como la de novela corta o similares. Sin embargo, se advertirá que existen formas, formas internas, de género que pueden plantearse bien como extensas, bien como breves: así ocurre con la Novela y con el Tratado, con la Tesis doctoral³³. Y ahora la distinción indispensable consiste en especificar que la habitual suma, en virtud de la razón que fuere, de unidades breves, su presentación como conjunto puede sobrepasar cualquier dimensión tenida por propia de los géneros largos o extensos. Esto es frecuente en la poesía lírica: una obra relativamente extensa puede componerse de unidades textuales muy breves, ciertos centenares de poesías, ciertas decenas de poemas en prosa, o, como otro ejemplo, el refranero o el corpus de las greguerías de Gómez de la Serna, excederán la extensión del

33. El género de la tesis de doctorado (o bien la de licenciatura en escala menor), que desde luego posee su peculiar caracterización tanto técnica como histórica, curiosa y permanentemente queda al margen de la investigación de géneros, desempeña un prominente lugar práctico, entre otras cosas en los resultados de posible evaluación de la producción y calidad universitarias..., y no debemos entrar ahora en ello.

poema épico, aun a costa, en cierto sentido, quizás, de declinar en su capacidad constructiva o de régimen formal unitario, y sólo en este aspecto podría argüirse fragmentariedad. Pero también podría tratarse no ya de compilaciones, florilegios o colecciones, sino de obras plenamente concebidas como suma de unidades, es decir construcciones elaboradas de forma orgánica que superan la mera adición, cosa común en la poesía lírica, lo cual sería extensible hasta la obra concebida como Summa o incluso la Enciclopedia, que también pueden entenderse no como meras compilaciones sino en tanto que verdaderas estructuras composicionales (Juan Ramón Jiménez, Ezra Pound). Éste es el primer rasgo del relativismo de la extensión o dimensión de los géneros. Ahora bien, en su aspecto más de fondo el relativismo de la extensión del género reside en la pertinencia de los designados *grados de adecuación*, lo cual significa una estimación técnica y, subsiguiente o parejamente, de valor. (A ello, por supuesto, se ha de aplicar a su vez una discriminación histórica; pero éste, aun añadido, es otro problema). La razón de la adecuación consiste justamente en la *necesariedad*. La designación novela larga o extensa, a su vez considerable como poemática (o lírica en el impropio por antitético uso anglosajón), etc., es adjetivación empírica de valor genérico meramente material; pero que tal tragedia o novela sea larga o extensa en tanto que excede lo conveniente, que se presenta, o más bien es calificable, como demasia, constituye ya un juicio crítico, o cuando menos un juicio estético que por consideración inmediata deviene juicio técnico y literario de primer orden, pues atañe o pone en discusión nada menos que al conjunto del proyecto constructivo de la obra cuestionada. Así pues, podemos convenir en que la extensión ha de estar regida por la necesidad pertinente a determinada configuración. Pero se trate de la dimensión que fuere, lo cierto es que toda obra poseerá una dimensión pertinente o adecuada, o armonizada, por seguir el término retórico clásico y sus consecuencias dentro de las virtudes del discurso, siempre que el conjunto de sus aspectos relevantes, formales y conceptuales, se encuentre regido por el principio de lo que es *necesario al caso*. Naturalmente, el otro asunto es el del juicio que se ejerce, es decir la crítica, que podrá considerar el objeto breve como demasiado breve o el objeto extenso como demasiado extenso.

Ni la pluralidad es lo contrario de la unidad ni ésta es concebible como superficie textual formalmente no discontinua. El concepto de unidad atañe igualmente a los géneros muy breves, al si-yo, al jaiku, a la seguidilla o al villancico, como a los muy extensos. Daré por zanjado el simple sentido empírico de las formas literarias como pertenecientes a lo breve o a lo extenso, asumiendo que tal distinción puede trasladarse subsiguientemente a una idea de forma orgánica y de unidad como conjunto de unidades. La unidad es un principio de constitución interior, tenga la repercusión que tuviere en la configuración externa. Tanto lo breve como lo extenso estarían sujetos a principios semejantes y relativos de unidad. La unidad de lo breve y la unidad de lo extenso no son disímiles sino técnicamente, como morfología de la *dispositio*, que a su vez ha de responder a una concepción determinada de ésta. El género del fragmento, el fragmento intencionalmente formado, sea lírico o no, valga de ejemplo extremo, ha de poseer como texto bien constituido una unidad, la cual responderá a los bien diseñados rasgos de lo fragmentario, la adecuada organicidad de éstos más allá de la simple apariencia de lo desprovisto de forma. La voluntad y la acción concreta de lo fragmentario son ejercicios de una realización formante que aspira a lo bien constituido en tanto que unidad fragmentaria, con la dimensión que fuere, análogamente

a como Galdós actuara en los Episodios Nacionales o Balzac en la Comedia Humana. Así pues, puede hablarse de unidad de género y de unidad interior de los textos particulares, y desde luego referir la una a la otra.

No deben llamar a engaño, respecto de la idea de unidad, las meras convenciones genéricas *neutralizables*; es decir las apariencias de unidad o la relegación de éstas a un valor por completo subsidiario. Es el caso quizás paradigmático de la carta, o incluso la epístola en verso, es decir las posibilidades engañosas de ésta, la polivalencia de sus entidades textuales factibles más allá del sencillo marco de las fórmulas de apertura y cierre que convencionalmente exige. Todo ello, desde luego, en dependencia de los usos culturales y las épocas. Se ha dicho en alguna ocasión que en toda prosa se halla prefigurada una estructura lógica. Pues bien, sabemos perfectamente, sobre todo desde la reflexión de Adorno, que un breve ensayo puede albergar, no ya muchísima más cantidad de pensamiento, lo cual es muy frecuente, que un amplio tratado académicamente formado, sino que la aparente diferencia entre uno y otro puede consistir puramente en la dotación de unas cuantas convenciones externas y en el fondo por completo irrelevantes. Esto al margen, por supuesto, de las grandes experimentaciones del pensamiento del siglo xx a la hora de querer superar la idea genérica de Sistema. Ahí se sitúa justamente el proyecto de la *Teoría Estética* de Adorno, proponiéndose de hecho un tratado extenso sin sistema; o el proyecto de *Lo Barroco* de Eugenio D'Ors, proponiéndose una realización breve, fragmentaria si se quiere pero dentro de una configuración superior de organicidad que en realidad supera los límites de ese fragmentarismo, y consiste, aun con otro propósito que el de Adorno, en un intento de sistema sin tratado, problema éste que se replantea D'Ors con otro propósito en las dos obras extensas *El secreto de la filosofía* y *La Ciencia de la Cultura*³⁴. En cualquiera de esas dos obras, tan dispares pero a un tiempo tan habitadas por análoga problemática del pensamiento, podría efectuarse una reconstrucción conduciéndolas a sistema sin violentar su contenido conceptual de fondo. Ahí operaban ciertas razones muy específicas y problemáticas de la historia del pensamiento. Con ello tenía lugar una circunstancia genérica un tanto paralela, en contra de lo que a primera vista pudiera parecer, a la desempeñada por el poema en prosa.

Ahora bien, no cabe confundir la brevedad con lo fragmentario. El breve periodístico, el proverbio, el soneto, el epigrama, el aforismo, el epitafio, la estela, la paradoja, el tanka, el si-yo, el llamado microrrelato, la greguería³⁵, son géneros por completo ajenos al fragmentarismo; son unidades plenas y completas como cualesquiera otras extensas. Los géneros breves nada tienen que ver por sí con lo fragmentario, a no ser que pensemos

34. He efectuado un desarrollo de estos problemas en «El Ensayo y Adorno», en V. Jarque (ed.), *Modelos de crítica: la Escuela de Frankfurt*, Madrid-Alicante, Verbum-Universidad, 1997, pp. 169-180.

35. La greguería, pese a su individualizada autoría, está penetrada de una amplia tradición más allá del refranero hispano y de la paremiología en general. Decía Cansinos-Asséns en *Poetas y prosistas del Novecientos* (Madrid, América, 1919, p. 249), acaso un tanto hiperbólicamente: «No constituye ciertamente un género literario nuevo, pues genealógicamente se incorpora a la progenie de aquellas composiciones breves -*Ráfagas, Al vuelo, Alfilerazos, Volanderas*- que reflejaban en los periódicos de antaño la inquietud del momento y que en superior esfera literaria halla hermanas en las doloras y humoradas de Campoamor. También guarda su parentesco con los trozos epigramáticos y con los leves cuadros de los impresionistas. Los *Diapsálmata* de Kierkegaard [...] son también en cierto modo greguerías. Y aun ciertos poemas humoristas de Tristán Klingsor».

abyectamente que por el hecho de que los fragmentos sean trozos (los fragmentos casuales lo son y los intencionados se constituyen en la apariencia de serlo) y los trozos más breves que el conjunto, o bien por ser breve el género del fragmento, lo breve haya de ser fragmentario. Ni lo breve es fragmentario ni lo mal formado o lo insuficiente o lo carente de unidad cabe ocultarse como fragmento por lírico que se pretenda (según la patología que desarrolló cierto Romanticismo). Como género breve, puesto que por principio lo es, pero en virtud de constituir una forma genérica neutralizable, el fragmento, aunque naciese como poesía lírica y como doctrina poética, en realidad puede adscribirse a cualquiera de los grandes segmentos de las gamas de géneros artísticos, ensayísticos e incluso científicos. Al igual que, a fin de cuentas, la carta o la epístola en verso, como es el caso del texto de la poética horaciana, peculiar reunión de teoría y poesía.

Es perfectamente factible, aunque no ha sido realizada, la catalogación general de los géneros breves. Tampoco se ha hecho siquiera la de los líricos, si bien existen taxonomías, en las cuales sin embargo suele limitarse el inventario a la docena histórica de subgéneros líricos, desde la elegía hasta el soneto, desde la canción hasta el epigrama, desde el himno a la égloga... Ahora bien, acordemos, y según anteriormente expuse, que es necesario reformular un concepto de Literatura en cuanto que órgano de géneros superador de la restricción de la tríada artística tradicional de géneros líricos, narrativos y dramáticos mediante el segmento de los géneros ensayísticos, en un *continuum* que conduce a un segmento científico, éste penetrado por los lenguajes artificiales y en consecuencia ajeno o límite de la Literatura. De este modo la literatura resultaría —como propuse— de la suma global y dialéctica de géneros artístico-literarios y ensayísticos, segmentación en la que nada queda fuera.

Se infiere que lo lírico, o la poesía, no son referibles restringidamente a las construcciones literarias que se atienen a los rasgos que consideramos específicos de los géneros poéticos o líricos. Es decir, brevedad e intensidad son determinables como aspectos, externo e interno, de la esencialidad lírica, pero ésta puede presentarse frecuentemente, como así ocurre, en los géneros extensos, sólo que reducida a parte. La reflexión sobre los géneros poéticos debe remitir al conjunto de los medios verbales tradicionalmente considerados, desde la tropología a la tópica, desde las modalidades del discurso a las concreciones elocutivas, así como a conceptos suficientes de textualidad, oralidad o temporalidad... Sin embargo, a mi modo de ver, la poesía, recurriendo a una concepción neoplatónica, es una cuestión de *vivacidad*, y, a diferencia de lo que pensaba Croce, ofrece una importante posibilidad de distinción de grado. Se trataría, por así decir, de una sustancia producida en intenso proceso, es decir la lengua en sentido intensamente vivo³⁶. Considerada en su concreción verbal, quizás la artística por antonomasia, en virtud de la integridad o carácter completo de su naturaleza relativa al hombre, la poesía por principio breve configura una clase y grado de lengua en la cual la intensidad y el esencialismo del proceso de la síntesis de los modos de la razón y los modos del sentimiento se inclina de cierta manera hacia estos últimos. Es sabido por experiencia común que la poesía es reconocible en la experiencia de distintas formas de discursos. El lector constata con frecuencia una gran cualidad poética en, por

36. Cf. mi artículo «Posibilidad de la poesía», en *Serta*, 3 (1998), después compilado en *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. cit., pp. 307-313.

ejemplo, un pasaje de novela, o un trozo de ensayo, lo cual hace patente la separación de la sustancia estética poesía de los límites de género, y de algún modo crea una instancia de unificación más allá de la manifestación de lo breve y lo extenso. Pero la poesía, entendida en su sentido de esencialista, pertenece bien a los géneros breves, a algunos tipos de éstos, bien a trozos o pasajes de géneros extensos. El esencialismo poético no es extenso por principio. Su acopio para amplias dimensiones no puede ser sino yuxtapositivo, compilativo, fugaz o alterno. La cuestión de la poesía se ciñe, si esto explicativamente pudiera aislarse así, a la relación de sus factores simultáneos de destrucción y construcción: los modos convencionalizadores del lenguaje que son convencionalización y topificación. En el principio -si así lo queremos establecer- de la brevedad se hallan la intensidad y el esencialismo, aspectos indisociables, y por tanto constantes de los géneros breves tomados como valor positivo, sean de carácter lírico, narrativo, dramático o ensayístico, o todo ello a un tiempo. Cada uno de esos tipos, o mejor aún cada uno de los casos particulares, definirá grados de adecuación entre sus caracteres inherentes y las posibilidades de la intensidad y el esencialismo. Los géneros extensos, de larga duración de escritura y de lectura, serán positivamente tales en tanto que mantengan su capacidad relativa de esencialidad e intensidad, la propia del largo curso, la analogización del tiempo, del sentido del tiempo común de la vida en su transposición de discurso, es decir historia y novela largas, o reflexión y sistema largos. Es la acción del decurso del tiempo de la vida, a diferencia de la elocución breve, que aspira a penetrar como rayo el espíritu y los cielos. En todos estos sentidos, la distinción empírica de dimensión breve/extenso y sus consecuencias estéticas y epistemológicas cruza y supera la entidad taxonómica de las clasificaciones formales tradicionales.

LA ILUSTRACION Y LA IDEA DE LITERATURA

1. LOS ELEMENTOS ILUSTRADOS DEL CONCEPTO DE LITERATURA

EL CONCEPTO de Literatura es cambiante, ha sido cambiante en diferentes sentidos y por diferentes motivos. Por supuesto, no vamos a entrar aquí en la historia de este problema, ciertamente mucho peor conocido de lo que a primera vista se pudiera creer y, asimismo, mucho más necesario para la comprensión entitativa de esa categoría¹.

Según se expondrá más adelante, y ahora matices aparte, es preciso discriminar dos *Ilustraciones*, una primera *neoclásica*, la enciclopedista eminentemente francesa, y una segunda *idealista*, la de creación alemana. Tal dualidad es base de una fractura dentro de lo que denominaré «Ilustración estética y literaria» frente a la relativa pero inequívoca continuidad esencial de una otra «Ilustración ideológica», por así decir. A la primera de ellas, la neoclásica, corresponde el establecimiento de un concepto amplificado y totalizador de literatura que entroncando con la tradición del clasicismo renacentista, distintivamente representado por los *studia humanitatis*, e incluso de la Antigüedad, alcanzó la identificación más general posible entre literatura y cultura, o cuando menos cultura escrita. Dicho concepto extensivo, incluyente tanto de las Ciencias como de las Letras, configuraba a estas últimas regidas por el amplísimo marbete, relevantemente de base ética y proclividad didáctica, de Buenas Letras.

Buenas Letras era término integrador de la Poesía en concepto originariamente aristotélico así como de la tríada de géneros artísticos, esto es de las Bellas Letras, y a su vez de lo que aproximadamente llamaríamos hoy Ciencias Humanas. Según especificó Adrian Marino, «el de *buenas letras* devino el supremo calificativo literario, el sinónimo de la excelencia ético-intelectual de la literatura»². En el primer párrafo, definitorio, que la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert dedica al término Literatura se lee: «(*Ciencias, Bellas-Letras, Anticuaria*) término general que designa la erudición, el conocimiento de las Bellas-Letras y de las materias que con ello tienen relación. Véase la palabra LETRAS, donde al hacer su elogio se ha demostrado su íntima unión con las Ciencias propiamente dichas»³. En la gran obra

1. Recuérdese que *literatura*, con ciertos pasos intermedios, del latín *littera/litteratura*, es equivalente del griego *gramma/grammatiké*, que también tuvo un sentido general que incluía desde el arte de la escritura hasta la lectura, etc. Para un estudio del concepto y de los términos véase Adrian Marino, *Teoria della letteratura*, Bolonia, Il Mulino, 1994.

2. Cf. A. Marino, *Teoria della letteratura*, p. 106.

3. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, Arts et des Métiers... mise en ordre et publiée par M. Diderot et par M. D'Alembert*, Parma, Franco Ricci, 1970-1980 (reprod. facs. de París, Briasson, 1751-1780).

historiográfica, universalista y comparatista, de Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, que es paradigma y culmen del saber de la Ilustración neoclásica, la Literatura es concebida como el conjunto de las Buenas Letras y las Ciencias tanto Naturales como Eclesiásticas, entendiendo por Buenas Letras, y siempre en su sentido más abarcador, la Poesía, la Elocuencia, la Historia (que incluye entre otras disciplinas la Geografía) y la Gramática (asumiendo en ésta una amplia Filología desde la *techne* gramatical hasta la Crítica literaria); y por lo demás incorporando entre las Ciencias Naturales a la Filosofía, pero al final, tras la Física, y no al comienzo como ocurre en la clasificación de Bacon que es la seguida por Diderot y D'Alembert⁴.

A pesar de la progresiva restricción del concepto de Literatura en sentido artístico, es decir de géneros de la Poesía en tanto que épica o narrativa, lírica y dramática, que asentará el Romanticismo, el término Literatura continuará manteniendo otra acepción, secundaria, de carácter general, que aun parcializadamente llega hasta hoy en ciertos usos universitarios, sobre todo anglosajones o de influencia anglosajona. Todavía Dilthey, a finales del XIX, quería entender por Literatura «todas aquellas manifestaciones de la vida de un pueblo que, poseyendo valor permanente y estando por encima de las necesidades de la vida práctica, se han decantado en el lenguaje», haciendo abarcar a la Literatura, por igual, «poesía y filosofía, historia y ciencia»⁵.

2. LA ILUSTRACIÓN Y EL PROBLEMA PERIODOLÓGICO

La amplitud del problema periodológico de la Ilustración se revela no sólo mediante la discriminación de la misma en cuanto constante y progresión de una «ideología» en los diferentes países de Europa⁶. Éste es, por decirlo de algún modo, su sentido externo. Pero desde un punto de vista interno, aquello que asimismo se hace preciso dirimir es el curso de las disciplinas o materias más atinentes a una concepción del mundo, incluso la multiplicada relación de éstas según los diferentes países. Ello se aclara observando la dialéctica de formación de las ideas.

La potencia dialéctica de la relación, *a posteriori* considerada, Ilustración/Romanticismo en lo que se refiere al decurso estético y literario describe un proceso complicado de germinaciones, de ideas y formas diseminadas en diferentes lugares de Europa cuya configuración teórica más precisa y extensa es la estética del Empirismo inglés. Desde el punto de vista, por ejemplo, de la teoría del lenguaje, como de tantas otras cosas, habría

4. Véase nuestro Estudio Preliminar, con J. García Gabaldón, S. Navarro y C. Valcárcel, de Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, Verbum, 1997, vol. I, pp. LXV y ss.

5. Cf. Wilhelm Dilthey, *Teoría de la concepción del mundo*, ed. de Eugenio Ímaz, México, FCE, 1945, p. 374.

6. Para la idea de Ilustración véase este término en la *Encyclopédie...*, ed. cit., así como el *Discurso Preliminar de la Enciclopedia*, escrito por D'Alembert, trad. de Consuelo Vergés y estudio de Antonio Rodríguez Huéscar, Madrid, Aguilar, 1974, 4ª ed.; y, por otra parte, siguiendo así el doble paradigma francés y alemán, J. B. Erhard, K. F. Freiherr von Moser, Ch. Garve, J. B. Geich, J. G. Hamann, J. G. Herder, I. Kant, G. E. Lessing, M. Mendelssohn, A. Reim, F. Schiller, CH. M. Wieland, J. F. Zöllner, *¿Qué es Ilustración?*, Estudio preliminar de Agapito Maestre, trad. de A. M. y José Romagosa, Madrid, Tecnos, 1989, 2ª ed. corregida y aumentada.

que remitirse en primer término, sin duda, a Juan Bautista Vico, una individualidad en Italia, y posteriormente a Rousseau, quienes fundan nítidamente las tesis lingüísticas del idealismo romántico, para después remitir al espacio del *Sturm und Drang* y lo que llegaría a ser propiamente el fundamento del Idealismo⁷. Desde el punto de vista poetológico se podrá decir que la formulación central de la futura teoría romántica se encuentra preelaborada en Friedrich Schiller⁸, de la misma manera que justo antes Kant había sancionado en la *Crítica del Juicio* los principios estéticos necesarios para la teoría romántica⁹. Quiero decir, evidentemente la Ilustración alemana, o parte decisiva de ella, es antitética, como veremos, respecto de la Ilustración francesa, que es sustancialmente neoclásica. Esto es, hablando rápido, el Empirismo inglés o la Ilustración alemana, desde el orden estético cuando menos, no son sino Prerromanticismo, y tal cosa en un sentido muy elevado y decisivo, pues los creadores de la *Romantik* y del conjunto unificador de los romanticismos europeos en buena medida apenas tuvieron que seleccionar, desgajar o tamizar elementos sobre la base de un gran pensamiento que ya les era dado¹⁰. Todo lo cual traslada de hecho el concepto de Prerromanticismo (que es concepto metodológico de aplicación, y no fórmula natural de creación histórica) a un primer plano y hace patente una gran dificultad en la simple linealidad frecuentemente asumida de la organización periodológica ilustrada.

7. La tesis idealista sobre el origen del lenguaje, que hace coincidir éste con el de la poesía tomando como fundamento el lenguaje figurado, frente a las posturas de las tesis racionalistas, fue enunciada en primer lugar por Juan Bautista Vico, *Principios de una Ciencia Nueva en torno a la naturaleza común de las naciones* (ed. de José Carner, México, FCE, 1978, 2ª ed.), que es el punto de partida seguido por Benedetto Croce (*Estética*, ed. de P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón, Málaga, Ágora, 1997). La enunciación alemana de esta tesis idealista, aunque con vinculación teológica, fue la de J. G. Hamann, de 1762, *Aesthetica in nuce* (en la compilación A. G. Baumgarten, M. Mendelssohn, J. J. Winckelmann, J. G. Hamann, *Belleza y Verdad*, trad. de Vicente Jarque Soriano y Catalina Terrasa Montaner, Barcelona, Alba, 1999, pp. 273-301). Otra versión de la misma tesis, de muy distinto desarrollo pero de idéntico fundamento, fue la realizada por Jean Jacques Rousseau, publicada tardíamente, *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (ed. de Mauro Armiño, Madrid, Akal, 1980).

8. Cf. Friedrich Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, ed. de P. Aullón de Haro sobre la versión de Juan Probst y Raimundo Lida, Madrid, Verbum, 1994.

9. Puede entenderse que la *Crítica del Juicio* contiene no sólo los principios más generales sobre los cuales trabajó Schiller, sino también los grandes principios románticos de libertad, genio, originalidad, sublime, infinitud, no finalidad extraartística del arte, etcétera.

10. Pese a su caracterización muy general, o acaso precisamente por ello, la poética de Schiller, tendente a la síntesis como superación y dedicada centralmente a las teorías clásico/moderno, del genio y de los géneros literarios en tanto que modos del sentimiento, ofrece los elementos a partir de los cuales los románticos sólo tendrían que seleccionar y concretar sus conceptos. En esta operación destaca la proposición por Friedrich Schlegel del «fragmento» como unificador de géneros, mediante el cual, curiosamente, viene a proponer una idea de Literatura total y extensiva, aunque regida indeclinablemente por lo poético, es decir una Literatura artística: «La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su naturaleza no consiste sólo en unificar todos los géneros separados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica. Pretende y debe mezclar y fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artística y poesía natural; por una parte debe hacer más viva y social la poesía, y por otra la vida y la sociedad más poéticas; debe hacer poético el ingenio, llenar y saturar las formas artísticas de genuinos motivos cultos de la más diversa especie, animándolo con las oscilaciones del humor. La poesía romántica abarca todo, con tal de que sea poético, desde los más grandes sistemas del arte, que, a su vez, contienen otros sistemas, hasta el suspiro, el beso que el niño poeta exhala en un canto carente de artificio» (Cf. F. Schlegel, *Fragmentos*, en *Obras Selectas*, ed. de H. Juretschke y M. A. Vega Cernuda, Madrid, FUE, 1983, vol. I, p. 130). Todo esto no es sino una reformulación de la síntesis superadora propuesta por el Idilio schilleriano en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*.

3. POÉTICA ILUSTRADA NEOCLÁSICA A DIFERENCIA DE POÉTICA ILUSTRADA IDEALISTA

Ilustración y Neoclasicismo se presuponen en la medida en que históricamente alcanzaron una adecuación, y ésta tuvo lugar con la primera Ilustración, la francesa. Aunque en último término no dejara de ser tan arbitrario como el propio nominalismo del objeto que se pretende modificar, desde una perspectiva estética y literaria se obtendría una importante clarificación del horizonte periodológico si al marbete de *Ilustración alemana* se le cambiase el sustantivo, siempre que el sustituyente, claro está, no fuese *clasicismo*, que es la otra utilización germana problemática o confusa desde el orden general. En Francia se habla de Clasicismo para denominar lo que el resto de los europeos solemos llamar con rigor terminológico aplicado periodológicamente, Neoclasicismo; pues lo cierto es que la restitución del mundo clásico, antiguo, fue renacentista, es decir italiana, y la poética neoclásica francesa, en todo lo central, no es más que un resumen de los exégetas o poetólogos de la Italia del Quinientos; y como pensaba el aristotélico Lessing de los *clasicistas* franceses, no parecía que éstos conociesen directamente al Estagirita. Nótese, por lo demás, que el *Arte Poética* de Boileau en buena parte no es sino un buen remedo de Horacio. En este sentido, la cultura francesa es eminentemente plagaria.

Dicho en rigor, la Ilustración neoclásica tiene su base estética y poetológica en una restitución clásico-renacentista al amparo del racionalismo cartesiano. Ya hizo ver Cassirer¹¹ que si bien Descartes no construye una teoría estética, sin embargo permite hacer extensible al arte su concepto de *mathesis universalis*, como a la geometría o a la astronomía, y afirma el principio de unidad determinante de la multiplicidad de manifestaciones y de la diversidad. Es decir, la naturaleza está sometida a leyes universales reducibles a un único principio, al igual que el arte: la *mimesis*. Como es sabido, esta es la idea que en 1747 recoge el título de la famosa obra de Charles Batteux: *Tratado de las Bellas Artes reducidas a un mismo principio*. El objeto de imitación será la naturaleza en cuanto norma, esto es en cuanto modelo de conocimiento o, lo que es lo mismo, Razón. Ahora bien, el concepto neoclasicista de gusto, su idea de modelo o patrón sustentado en la Razón que se arrogaban los propios ilustrados, ofrecerá en realidad un régimen teórico irresoluble que sólo podrá hacer propio una ilustración dogmática, todo lo cual Hume se encargaría de someter a juicio al tiempo que iniciaba la crisis moderna de la teoría del conocimiento que recibirá Kant.

La Poética neoclásica, distintivamente dogmática por exacerbación normativa, mantiene una relación mediada con la realidad objeto de imitación y una restricción de principio aplicada sobre las facultades y la libertad del poeta. La belleza es selección de realidades como idea de belleza, y la aplicación de ésta como armonía retórica al lenguaje en tanto canónica de los equilibrios negará la expansión del espíritu, del genio original, y se justificará en la ética de su finalismo didáctico-moral. La ausencia de una noción de relativismo o historicidad tomará por estático el conjunto de los géneros literarios, realidades inmutables. Otra cosa son las fisuras teóricas, sobre todo a partir de la idea de sentimiento y la consiguiente apertura a la subjetividad, como en Marmontel y otros.

11. Cf. Ernst Cassirer, *La Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1972, 3ª ed.

La más llamativa muestra de ceguera neoclásica, su evidencia, acaso se encuentre en la traducción del tratado longiniano *Sobre lo Sublime* realizada por Boileau; aquí su interpretación posibilista, en el prefacio, es en última consecuencia nula; demuestra una gran tranquilidad teórica en el plano del entusiasmo elocutivo y, como Robertelli dos siglos antes siguiendo a Manuzio y volviendo a presentar al autor helenístico para hacer pareja con el Aristóteles, no atisba nada nuevo o inquietante en el horizonte¹². No podía ser de otro modo y, además, el peso de la tradición parecía que le auguraba a todas luces un futuro confortable afirmado en la Razón.

Habría que esperar al empirista Burke para comprobar en verdad la posibilidad de un desmontaje rigurosamente antihoraciano y la contundente posibilidad anticlásica de la categoría de lo Sublime¹³. La Poética idealista es anticlásica; en esa medida es la Poética de la Modernidad, y en esto va precedida por la libre reflexión de algunos empiristas ingleses. En los tiempos de la *Crítica del Juicio* podrá decir Kant, allí mismo en el parágrafo 47, esa frase que en más de una ocasión he señalado yo como de estilo raro en la obra: «Todo el mundo está de acuerdo en que hay que oponer totalmente el genio al *espíritu de imitación*»¹⁴. Ya se había entrado en la última década del siglo XVIII. Convendrá ahora recordar la definición que efectuaba Diderot, en la *Encyclopédie*, de Poesía: «es la imitación de la bella naturaleza expresada mediante el discurso medido; la prosa o la elocuencia es la misma naturaleza expresada mediante el discurso libre»¹⁵. Consecuentemente, Diderot explica la Poética como conjunto de preceptos para imitar la naturaleza de manera que plazca y, a su vez, introduce el racionalismo de la *perfección* tanto en lo que se refiere a la *mimesis* como a su posibilidad en la *expresión*, todo ello utilizado y desmontado después por Kant. La *expresión* tiene ahí un sentido restringido de inserción elocutiva. Por lo demás, Diderot, al igual que hará cierto formalismo contemporáneo, aceptaba la idea de *ficción* como esencia de la poesía, pero siempre que ésta fuera entendida dentro de los límites de la imitación. En lo que se refiere al muy conocido caso de las *unidades* del drama neoclásico, nótese que la opción ilustrada no es más que un reglismo reduccionista y dogmatizador, y cómo Voltaire, al referirse a la tragedia en la decimoctava de sus *Cartas filosóficas* (1734), aun reconociendo la naturalidad, genialidad y sublimidad de Shakespeare, entiende que todo ello no es sino un conjunto de deficiencias que ha perdido al teatro inglés y que en ningún caso debe tomarse por modelo. A este estado de cosas

12. Cf. Longin, *Traité du Sublime*, traduction de Boileau, ed. de Francis Goyet, París, Librairie Générale Française, 1995. Ahí mismo puede leerse un Dossier que es apéndice donde se reúnen las *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin...*, pp. 139 y ss.

13. Cf. E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello*, ed. de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos 1987. El texto de Burke, que se publica en 1757 y fue conocido por Lessing, es el primer proyecto relevante de anteposición de la poesía a la pintura, en virtud de considerar la mayor capacidad de penetración psicológica de la primera. He argumentado en varias ocasiones que el proceso moderno de constitución del arte y del pensamiento es un proceso de subjetivización, y que es posible escribir e interpretar la evolución del pensamiento poético del clasicismo a la modernidad como evolución de un concepto de *plasticidad* a otro de *musicalidad*. Cf. mi estudio sobre «La construcción de la Teoría crítico-literaria moderna en el marco del pensamiento estético y poético», en P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la Crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994, pp. 27-113.

14. Cito por la traducción de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe.

15. Loc. cit.

neoclasicista es al que habrán de enfrentarse los suizos Bodmer y Breitinger en su difícil polémica con Gottsched, y el que subsiguientemente retomará Lessing para la *Dramaturgia de Hamburgo* en su proyecto de creación de un teatro nacional alemán emancipado del reglismo neoclásico, reglismo que él justamente consideraba ajeno a Aristóteles, pues, entre otras cosas, Shakespeare vendría a representar a su juicio la realización moderna del pensamiento del Estagirita¹⁶.

Junto a la identificación o no identificación de arte y mimesis, y la libre originalidad o no del genio, que es la causa agente, la finalidad o no finalidad extraartística del arte, es decir la causa final, especifica el otro gran principio definitorio de la Poética, según sea finalista y por tanto clasicista o neoclasicista, o según sea no finalista y por tanto idealista o moderna. Diderot, naturalmente, siguiendo la doctrina clásica horaciana e identificando el *prodesse* con la *utilidad* dieciochesca explicará que «lo agradable y lo útil deben reunirse en la poesía y en la prosa», que «lo principal de todo es unir lo útil con lo agradable»¹⁷. Kant, por su parte, refiriéndose a la belleza, subsiguientemente trasladable al arte, que es bello, entenderá que se trata de una finalidad sin fin: «Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin»¹⁸. Es lo que Hegel, en la introducción a sus lecciones de *Estética*, llamará «un fin en sí mismo», y mantendrá indeclinablemente el conjunto del pensamiento poético moderno, a excepción de la doctrina marxista y cierto realismo¹⁹.

Es bien sabido que la condición de la Poética idealista, y exacerbadamente la posterior romántica, presupone la destrucción de la Poética neoclásica²⁰.

16. Véase Voltaire, *Cartas filosóficas*, ed. de F. Savater, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. 147-148; G. E. Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*, ed. de L. Perotto y F. Formosa, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Puede verse nuevamente mi estudio sobre «La construcción de la Teoría crítico-literaria moderna en el marco del pensamiento estético y poético», cit.

17. Loc. cit.

18. Parágrafo 17.

19. Creo necesario tener en cuenta el hecho de que el conjunto de la literatura moderna adquiere forma distintiva frente al clasicista en cuanto que establecimiento del Ensayo y el desarrollo de lo que en general denomino géneros ensayísticos; esto es, en cuanto establecimiento de un *libre discurso reflexivo*, un nuevo tipo de discurso no legislado en la tradición clásica, regido por la operación del juicio pero al margen de formulaciones de requisito lógico y demostrativo, y por tanto ajeno al discurso *argumentativo* fundado por la Retórica aristotélica. Las condiciones tanto históricas como poetológicas de este nuevo discurso moderno, el discurso del Ensayo, pueden ser reducidas a la libertad de base kantiana y a la caída de la finalidad didáctico-moral clasicista. Tras los intentos de Montaigne, inventor del término, y Bacon, los autores del Empirismo inglés y de la Ilustración alemana cabe decir que son los creadores del género. No podía ser de otro modo, pues a ellos corresponde la asunción de las condiciones señaladas con valor general para la producción estable y característica de ese nuevo discurso, que no es sino el discurso crítico en amplio sentido. A todo ello me he referido en *Teoría del Ensayo*, Madrid, Verbum, 1992.

20. Ni que decir tiene, entiendo por *poética* la *techné*, paralela a la Retórica, es decir -en mi definición- un conjunto de normas, reflexiones y saberes acerca de qué es y cómo se construye determinada clase de objetos; una doctrina apriorística, explícita, previa a la existencia del objeto, y que aun no existiendo ejemplo alguno de éste podría naturalmente ser enunciada a fin de promover su invención o fabricación; asimismo, una doctrina *a posteriori*, implícita, es decir el conjunto de inferencias capaz de determinar las ideas mediante las cuales tuvo lugar la fabricación de dicho objeto. Esto es importante saberlo, ya que el decurso neo-neopositivista de las disciplinas durante gran parte del siglo xx se ocupó eficazmente de confundirlo todo a fin de desterrar el pensamiento literario e imponer sus teorías de la crítica estructural y formalista. El mayor responsable de todo ello fue Roman Jakobson

4. EL ORDEN DE LAS DISCIPLINAS: LAS POSTURAS NEOCLÁSICA E IDEALISTA ANTE LA RETÓRICA

La Retórica es disciplina natural y acendradamente asumida por los neoclásicos siguiendo la antigua tradición, pero rechazada por los idealistas, o cuando menos relegada, como veremos, del plano superior de los saberes. Conocido es que el pensamiento idealista se distinguió como creador de una nueva ciencia, la Estética, por cuanto, tras los incipientes intentos de Hutcheson y más propiamente del racionalista Baumgarten, a partir de la *Crítica del Juicio* queda esa disciplina por primera vez configurada con autonomía y dotada de verdaderos instrumentos conceptuales. Como es evidente, el neoclásico carecía tanto de los medios teóricos como del impulso y el espacio disciplinar necesarios para intentar nada semejante. En realidad, la operación idealista consiste en el relevo de la Retórica por la Estética. Sólo surge ésta cuando desaparece aquélla, de manera análoga (aunque menos directa y desde otro plano de relación) a como la desintegración de la Poética neoclásica es condición para la existencia de la Poética idealista, que ya es la propiamente moderna. Por lo demás, la Poética clasicista tenía un lugar de confusión y encuentro con la Retórica desde el tratado aristotélico, pues ésta cedía a aquélla, si no otra cosa, el componente elocutivo en tanto que teoría constructiva del lenguaje literario. Por ello, a su vez, y era necesario que en general así fuese, toda Poética idealista o moderna presupone igualmente la liquidación de la Retórica clasicista. Asunto diferente consiste en aquello que la Retórica detenta como justa teoría del lenguaje más allá de su inclinación doctrinal artística adscribible al pensamiento clásico²¹. Todo esto no quiere decir, entiéndase, que la Retórica desapareciese durante el siglo XIX, sino que fue desplazada del plano relevante y decisivo de los campos del saber en desarrollo, y desterrada al mundo escolar y de la mera asistencia a las prácticas sociales.

Dijo alguna vez Alfonso Reyes que la Retórica murió de taxonomía, de hipertrofia clasificatoria²². Bien, ése es el sentido degenerativo a que la sometió el Neoclasicismo.

De nuevo volvamos, por último, a la economía de los paradigmas representados por la *Enciclopedia* y la *Crítica del Juicio*. Se lee en la primera a propósito de la Poesía: «El orador debe decir la verdad de manera que la haga creer, con la fuerza y la simplicidad que persuaden. El poeta debe decir lo verosímil de una manera agradable [...]»²³. Esto es, se sigue la línea 'oficial' aristotélica. Pero véase cómo Kant, ciertamente partiendo de otros supuestos, eleva la poesía y el genio y se acoge a la duda ante el arte retórico: «el orador da, desde luego, algo que no promete, a saber: un juego entretenido de la imaginación, pero perjudica también a algo que promete y que es el asunto anunciado, a

mediante el célebre artículo *Lingüística y poética*. Por esta razón yo denomino a toda esta operación funesta para el saber humanístico «la trampa Jakobson», según lo expuse, sobre todo, en el artículo titulado «Un ensayo crítico sobre la Ciencia del Lenguaje», en *Teoría/Crítica*, 3, Alicante-Madrid, Universidad-Verbum, 1996, pp. 23-38. Para lo anterior véase mi «Epistemología de la Teoría y la Crítica de la Literatura», en P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la Crítica literaria*, ed. cit., pp. 11-27.

21. Presenté un desarrollo de todo ello, desde el punto de vista de la Poética, en «La ideación de la Poética moderna», en *Revista de Occidente*, 105 (1990), pp. 85-105.

22. Alfonso Reyes es autor del más bello y penetrante libro dedicado a la Retórica clásica: *La crítica en la Edad Ateniense. La antigua Retórica*, México, FCE, 1961 (O.C., XIII).

23. Loc. cit.

saber: ocupar el entendimiento conformemente a un fin. El poeta, en cambio, promete poco y anuncia sólo un juego con ideas, pero realiza algo que es digno de ocupación, a saber: proporcionar, jugando, alimento al entendimiento y dar vida a sus conceptos por medio de la imaginación; por tanto, aquél da, en el fondo, menos, y éste más de lo que promete»²⁴. El proceso idealista continuará radicalizando estos extremos, como tantos otros, según puede comprobarse fehacientemente en la *Estética* de Hegel. En el preciso sentido de la valoración de la Retórica tiene lugar, como es evidente, una convergencia o aproximación a Platón, quien detectaba en esta disciplina la verosimilitud del argumento pero no el fin de la verdad²⁵.

5. PERSPECTIVA Y PROYECTO ACTUAL ACERCA DE LA ILUSTRACIÓN ESTÉTICA Y LITERARIA

Nuestra relación directa, viva históricamente, con la Ilustración neoclásica estética y poética es muy escasa, y principalmente se restringe a la pervivencia de las obras «clásicas» y ciertos elementos doctrinales que pertenecientes al arsenal antiguo han permanecido en su perfil meramente técnico, o bien erudito y académico en otro caso. Lo que más se parece, o lo único que se parece del siglo xx a la reglada y dogmática teoría poética neoclásica es la doctrina marxista, hoy por completo desacreditada. En efecto, ambas coinciden en los grandes principios de mimesis (reflejo marxista) y de finalidad extraartística. La teoría idealista es aquella que hasta hoy nos alcanza, si bien muy mediatizada, primero por el Romanticismo, después por la radicalización objetualista de la *novedad* a manos de la Vanguardia histórica, más tarde por la Neovanguardia y, actualmente, por la caída del valor y la trivialización posmoderna. Sería largo y no corresponde aquí entrar en estos asuntos.

A mi juicio hay dos conceptos fundamentales que en cualquier caso procede recuperar y reformular del conjunto de doctrinas de la Ilustración, uno neoclásico y otro idealista. Lo diré muy ceñidamente: respecto de la teoría neoclásica pienso que es preciso restituir y reelaborar su concepto de Literatura. Para ello es requisito la integración de géneros poéticos o artístico-literarios y de géneros ensayísticos o ideológico-literarios como doble formante de la Literatura, y excluir de ésta el segmento de los géneros científicos, sobre todo estableciendo como límite la lengua natural en razón de la marcha moderna y contemporánea de las ciencias²⁶. Respecto de la teoría idealista, creo necesario recuperar y reformular

24. Kant diferenciaba dos clases de artes de la palabra: oratoria y poesía. Véase el parágrafo 51.

25. Hegel diferenciaba entre géneros poéticos y géneros prosaicos, y dentro de estos últimos entre oratoria e historiografía como casos ejemplares y de cierta aproximación poética (cf. *Estética*, vol. 8, ed. de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1983). La extraordinaria dureza de la crítica de Platón, en *Gorgias*, a la que dio salida Aristóteles sobreponiendo el concepto técnico retórico y su valor dialéctico general a la cuestión moral de la verdad, ciertamente debió de pesar bastante tanto en Kant como en Hegel, quienes no se ocupan de la Retórica más que muy brevemente en los lugares que he mencionado. El mayor radicalismo antirretórico, ahora ejercido desde un criterio de epistemología disciplinaria, es sin duda el de Croce en su *Estética*. No es mi propósito entrar aquí en la extensión y peculiar complejidad de este problema. Ya he argumentado anteriormente el relevo de la Retórica por la Estética.

26. A todo ello me he referido proponiendo la necesaria reformulación actual del concepto de Literatura, en *Teoría del Ensayo*, cit.

el concepto de Belleza, e incluso el de Arte. El extremismo que alcanza en Hegel, tras la ponderada postura kantiana, la exclusión de la Belleza natural del marco de la disciplina Estética ha de ser rectificado, según sencillamente aconsejan las razones de nuestro tiempo. Pero es más, me parece actualmente imprescindible recuperar el horizonte de la Belleza kantiana; ahora bien, dotándola de espíritu, que ése es su déficit actual, y subsanándola de la ausencia neoplatónica que hizo fácilmente posible un neocriticismo como positivismo, un formalismo de la forma sin alma²⁷.

27. Ciertamente, hoy la marcha de las cosas no va por ahí, dicho al margen de la caída irremisible de los formalismos, pero del triunfo de los pragmatismos y de la desvaloración posmoderna. En cualquier caso, la arriba referida es mi opción, y en su carencia, a mi juicio, consiste lo fundamental de toda la deficiencia.

LA ESTÉTICA LITERARIA DE EDUARD VON HARTMANN.

LA FILOSOFÍA DE LO BELLO¹

1

LA ESTÉTICA literaria, es decir la reflexión filosófica acerca de la poesía y la literatura en general, constituye el ámbito menos desarrollado de los estudios estéticos actuales en España e incluso es probable que en general europeos. Es un hecho que la reflexión estética de nuestro tiempo, quizás guiada tanto por la necesidad de un objeto tangible que durante la vertiginosa transformación provocada por la época de la Vanguardia histórica quedó ajeno o desligado del universo filosófico, como por divisiones especializadoras que mantienen la distancia con el mundo de la Filología, se ejerce comúnmente, hoy más que nunca, tomando como campo de referencia a las artes plásticas². Probablemente se trata de algo que tuvo sus comienzos en torno a la *Einfühlung* y cierta estética fenomenológica. Ahora bien, las grandes corrientes del pensamiento moderno y sus mejores autores estéticos se recordará que tuvieron como lugar común la reflexión sobre el arte literario, y aun por encima de las artes plásticas; piénsese, no ya en Lessing, Schiller, Jean Paul Richter, Croce o Nietzsche, que fueron estrictamente escritores, filólogos o poetas, sino en Vico, Hume, Rousseau, Heidegger o Hegel sobre todo, que dedica tantas o más páginas a la poesía que al resto de las artes particulares, incluida la música. Porque sucede que la Poesía fue la mayor de las artes, desde Aristóteles a Hegel, a pesar del gran interés metafísico musical de los románticos y aquel paréntesis extraordinario del Renacimiento que, por ímpetu de Leonardo, quiso declarar insistentemente la pintura, es decir las artes plásticas, por encima de las artes auditivas, en una época en que el pensamiento estético-literario estaba quedando constreñido a los límites del comentario humanístico de materia poetológica o bien se había trasladado a un ámbito filológico más general o difuso en nuestro concepto.

Pues bien, esos «grandes autores menores», a los que podríamos buscar en este sentido precedentes como el de Krause, y otros inmediatos como Zimmermann, el primer gran historiador en completa forma de la Estética, fueron pensadores notablemente dedicados

1. Hartmann, Eduard von, *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo Inconsciente en el arte*, Estudio preliminar, traducción y notas de Manuel Pérez Cornejo, Valencia, Universidad de Valencia-Institució Alfons el Magnànim, 2001, 380 pp.

2. Puede comprobarse, por ejemplo, mediante Jiménez, Marc, *Esthétique contemporaine*, París, Klincksieck, 1999, y *Qu'est-ce que l'esthétique*, París, Gallimard, 1997; o, por seguir con autores franceses, Aumont, Jacques, *De l'esthétique au présent*, París-Bruselas, De Boeck Univesité, 1998 (versión española en Madrid, Cátedra, 2001).

a la Estética y, dentro de ésta, a la Estética literaria. Me refiero sobre todo a los filósofos marcados por el Idealismo y el devenir posthegeliano. Así Vischer y Eduard von Hartmann. A mi modo de ver, ambos necesitan de una nueva lectura, por muchas razones.

2

Eduard von Hartmann fue un filósofo precoz, pero a diferencia de Schelling hubo de pagar un precio por su temprana capacidad especulativa. Tras la tesis doctoral, *Sobre el método dialéctico* (*Über die dialektische Methode*, 1868), de quien no había de dedicarse a la profesión académica, probablemente como consecuencia del éxito de su primera obra original propiamente dicha (*La filosofía del inconsciente – Philosophie des Unbewussten*³), sobrevino la dura crítica de los especialistas a ese libro valioso pero juvenil. Hartmann, autor de una producción extensa que no pocas veces mantuvo un ritmo de publicación de título por año, define ese tipo de pensador que, pese a la variedad de sus intereses, posee un centro teórico único y definitivo⁴. Se dedicó a los asuntos importantes, y polémicos como el darwinismo, de las ciencias, en un momento en que era decisiva esta consideración a fin de afrontar debidamente una concepción filosófica que se quería «enciclopédica» en el sentido de totalizadora y nació en tiempos de Biología, Física y Psicología, Religión y Teosofía. A todas estas materias también se aplicó⁵.

Hartmann quizás pueda ser llamado, como se ha hecho, el último metafísico de la filosofía clásica alemana, pero es preciso recordar que su método se mantuvo siempre inductivo y su categoría de *inconsciente*, como un monismo del Uno, proyectada de todo punto a través de sólidos medios racionales. Se trata de un pensamiento naturalmente entretejido en el diálogo con su propia tradición inmediata. Si el inconsciente le vincula sobre todo a Schelling y a toda la época romántica hasta acceder a su propio tiempo, el del periodo decadentista, los conceptos iniciales de *voluntad* y *representación* más bien le emparentan con Schopenhauer, con quien comparte una visión pesimista bien fundamentada, tendente a una melancolía que ha de superarse o establecerse en la pérdida de los varios estadios de la ilusión hasta alcanzar una Nada o Nirvana, desaparecido el deseo o, lo que es condición de ello, el desligamiento de inteligencia y voluntad. No obstante, para Hartmann el disfrute del arte, a diferencia de Schopenhauer, constituye, por así decir, una contemplación activa, con fruición, y significa la más esencial alegría humana, que también comparte la ciencia, pues pertenece al Espíritu, aunque muy pocos son los hombres que lo obtienen, pues,

3. De esta obra se publicó traducción española en 1879, once años después de su primera edición berlinesa. Otras obras suyas fueron traducidas por Zozaya, Sales y Ferré y Palacio Valdés.

4. Pérez Cornejo, su actual editor y estudioso en España, lo ha definido como ecléctico, prolífico e independiente. Yo creo que Hartmann, al igual que Krause, aspiraba profundamente a la síntesis, y esta es una aspiración radicalmente idealista ya manifiesta en las *Cartas sobre la educación estética* de Schiller y aun en la tercera Crítica kantiana, pues esto es justamente lo que le otorga función conciliadora a la dialéctica de esta obra y a la dialéctica moderna, la función de un encuentro filosóficamente conclusivo que Hegel ahí negaba y sólo reconocía en Schiller y cuya resolución se arrogaba.

5. Fue autor asimismo de una autobiografía.

entre otras cosas, es mucho mayor el placer del creador que el del contemplador. No es, pues, la mera detención del sufrimiento schopenhaueriano y, en cualquier caso, estamos muy lejos del Absoluto triádico hegeliano de la verdad en la filosofía, la religión y el arte. Como Krause, pero ahora mediante lo inconsciente, Hartmann aduce una difusión mística, sin embargo no ofrece una apertura optimista como la krauseana de la evolución de los estadios ni de verdadera expansión de la conciencia humana. Esto es, no hay *progreso* en sentido último humano, según Hartmann, sino ilusiones. Éstas sirven para hacer olvidar la desgracia de la vida.

3

La obra estética de Hartmann consta de dos partes, una primera histórica y otra teórica: *Aesthetik I. Die deutsche Aesthetik seit Kant* (Leipzig, 1886) y II. *Philosophie des Schönen* (Berlín, 1887)⁶. Esta segunda, *La Filosofía de lo Bello*, ha sido hasta ahora una de las lagunas a mi juicio más perceptibles, junto a la de Vischer, en la traductografía estética española aplicada al siglo XIX. La estética de Hartmann fue apreciada por varios idealistas, cada uno a su modo, Croce y Bosanquet, y por Menéndez Pelayo, y se ha venido diciendo de ella con toda la razón que su sistema de las artes, «Lo Bello artístico», es de los más interesantes y completos que existen⁷. Esta parte, pues, es la que incluye una sección dedicada a la Poesía y a la relación de ésta con otras artes; es decir, también posee extraordinario interés para la Literatura comparada. Únicamente el estudio y edición de todas aquellas obras estéticas que como la de Hartmann contienen elementos o capítulos sobre la literatura o la poesía es lo que hará posible reconstruir adecuadamente la Estética literaria histórica. El lector advertirá que el pensamiento de Hartmann ha influido en la crítica contemporánea, habiendo sido utilizado por algún que otro crítico importante. No diré más. En lo que sigue me atenderé

6. Hay que tener en cuenta que hubo una segunda edición, de 1924, ampliada y corregida por Richard Müller-Freinfels siguiendo manuscritos del autor y con el beneplácito de la viuda de éste. Naturalmente, esta última es la edición seguida por su actual editor español, Pérez Cornejo, quien nos ofrece el volumen teórico, *La filosofía de lo Bello*. De esta nueva y primera edición española, que desde luego merece ser elogiada, hay que decir que sin embargo opta, aduciendo razones de extensión, por no traducir ciertas partes poco «atractivas» para el investigador actual, según se declara en el Estudio preliminar (p. 107). En la bibliografía se echan de menos los estudios de Moos, Paul, *Die Philosophie der Musik. Von Kant bis Eduard von Hartmann* (Hildesheim, Olms, 1975, reimpr. de la 1ª de 1922) y *Die Philosophie des Schönen seit Eduard von Hartmann* (Berlín, Schuster & Loeffler, 1931), y por otra parte la noticia acerca de alguna tesis inédita sobre la materia (en Halle, 1970) así como las reediciones facsimilares de la obra (Karben, Wald, 1998). Éstas son, a mi modo de ver, las únicas incidencias a considerar en la edición que comentamos, por lo demás excelente. Por último, quepa recordar que se publica como volumen 14 de la no menos excelente colección «estética & crítica», dirigida por el prof. Román de la Calle, de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia; colección en la que pueden leerse autores como Dufrenne, Hemsterhuis, Pareyson, Fichte, Crousaz o Richard Wagner, además de Vattimo o Fubini. Confiamos en que estas serias ediciones de Estética continúen y vayan a más.

7. Croce se refirió a Hartmann en varios lugares de su *Estética* respecto del sistema de las artes y además sobre su desacuerdo con Vischer en torno al tratamiento de lo bello, que acerca a éste a Schleiermacher, que por otra parte tanto interesaba a Croce. Cf. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, ed. de P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón, Málaga, Ágora, 1997, pp. 399-400.

a una exposición estricta de la obra desde el punto de vista de su relación literaria, además absteniéndome básicamente de introducir puntualizaciones o conexiones teóricas con la tradición crítica y poetológica, que complicarían y me alejarían de la presentación nítida que pretendo. Sólo referiré aspectos, generales o particulares, de la filosofía hartmanniana de lo bello, en la medida en que resulten ser convenientes para el eficiente encuadramiento del objeto literario.

Según Hartmann, es obligación del filósofo hallar una fundamentación firme para la Estética, es decir contribuir a la creación de una filosofía de lo bello, pues una vez hallado un principio reconocido éste se expandirá a manos de pensadores exclusivamente estéticos, teóricos e historiadores. Pero de la misma manera que una estética especial no puede prescindir de una filosofía general de lo bello, so pena de caer en el diletantismo, el filósofo aplicado a la reflexión sobre lo bello habrá de estar bien familiarizado con las producciones de todas las artes, ya que sólo esto evitaría el extravío en la pura abstracción o en la arbitrariedad constructiva. El problema básico en este sentido de la mayoría de los filósofos consiste en que, o bien no poseen un conocimiento profundo de lo bello artístico, o bien su conocimiento se limita a una o sólo algunas de las artes y, en consecuencia, se tiende a extrapolar ese punto de vista o esos puntos de vista particulares produciendo una generalización falsa. Es más, el pensador estético no sólo debe poseer un conocimiento receptivo sino también una experiencia de la teoría y de la práctica que, aun siendo meramente la del diletante, le permitirá una más inmediata y profunda introducción en la esencia y la comprensión artísticas. El filósofo ha de actuar inductivamente y, para ello, no importa tanto la cantidad de materiales empíricos como una agudeza encaminada a discriminar lo característico de cada campo artístico, lo esencial de lo inesencial, o lo que es lo mismo, lo esencial *de todas* las artes. El progresivo aumento de materiales teóricos e históricos conduce hacia la división especializada, acrecienta el peligro de la dispersión haciendo desaparecer la captación del vínculo espiritual que subyace en el conjunto de las artes particulares, su unidad. Sólo la aparición de cuando en cuando de teóricos de entendimiento polifacético y penetrante puede evitar ese peligro y elevar la Estética a patrimonio de la humanidad en el que se apoyarían teóricos, críticos e historiadores.

Hartmann dice que lo natural en estética es comenzar por el estudio de la esencia de lo bello en general, para después pasar a su existencia concreta como belleza natural, histórica y artística⁸. Esa esencia de lo bello, no es tratada en primer término hegelianamente como el *ideal*, sobre todo procedente de Winckelmann y Schiller, sino propuesta intencionadamente como concepto, argumentando que éste es el que corresponde a las ciencias y a la filosofía

8. Este espíritu estético de totalización de su objeto adviértase que es decididamente antihegeliano y, por otra parte, convergente con Krause. Cf. Hegel, W.F., *Lecciones de Estética*, ed. de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1983, vol. I; Krause, K.C.F., *Compendio de Estética*, traducido del alemán y anotado por Francisco Giner, ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1995, Libro I. En este punto, Croce se mantuvo en la tradición hegeliana, aunque bien es verdad que transformando, por así decir, la naturaleza del objeto. Cf. Croce, B., *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, ed. cit., I, cap. 2. Pienso que la postura de Hartmann sería hoy la pertinente, no sólo por concepción general sino además por el hecho concreto relativo a la situación actual de las artes, es decir de multiplicación de las artes menores y disminución de las mayores. He expuesto este argumento a propósito de mi propia visión general en un ensayo muy sintético: «Estética y objeto estético», en *Caracteres Literarios*, 5 (2001), pp. 125-130.

y, por lo demás, porque de equipararse al concepto filosófico, la idea *subjetiva* de lo bello podría confundirse con la idea *objetiva* inconsciente e inmanente de lo bello, irrumpiendo la abstracción estética. Convendrá leer el siguiente párrafo, pues en él queda expresada la concepción general de la teoría estética del autor al tiempo que, como se comprobará fácilmente, en buena parte está escrito pensando en marcar su relación con Hegel, que por lo demás es grande e integradora, y los hegelianos:

Muchos estetas, especialmente aquellos estetas idealistas, que proceden dialéctica o deductivamente, creen preciso comparar la belleza con la necesidad, la verdad, la eticidad y la religión, como orientación preliminar al ámbito de lo bello, a fin de delimitarlo frente a otros dominios próximos de la vida espiritual; por mi parte, considero mucho más adecuado al asunto y más en correspondencia formal con el método inductivo, abordar esta cuestión sólo *después* de haber tratado el tema principal, es decir, en un capítulo final, junto con una investigación sobre la posición de lo bello en la totalidad del cosmos (*die Stellung des Schönen im Weltganzen*), o con la 'metafísica de lo bello' (*Metaphysik des Schönen*); puesto que es en la relación de la belleza con la verdad, eticidad y religión donde se refleja la decisiva posición cósmica de lo bello, cuya significación metafísica, clave de la bóveda inductiva, descansa inmediatamente, a su vez, en la significación que posee lo bello en la vida del espíritu consciente (p. 124).

Hartmann estudia la apariencia estética⁹ considerando, tras una cuidadosa y eficaz argumentación, que la belleza no es algo perteneciente a las cosas en sí mismas con independencia de la percepción de las mismas; que lo bello, contenido de conciencia ideal y por tanto fenómeno subjetivo, siempre reside en la apariencia, sea en la apariencia de los sentidos o en la de la fantasía, y de ahí la diferencia que corresponde, en cuanto medio de fijación de la objetividad ideal de lo bello, a la poesía y a la música frente a la escultura o

9. El importante concepto de apariencia estética se recordará que quedó consagrado estéticamente por Schiller, quien lo hizo valer relevantemente a propósito de lo sublime. Por eso el arte tiene todas las ventajas para esta experiencia y ninguno de sus inconvenientes. Véase F. Schiller, *Lo Sublime*, ed. de P. Aullón de Haro, Málaga, Ágora, 1992. Hartmann explica que la apariencia estética es puramente subjetivo-ideal, es contenido de la conciencia y por lo mismo ese contenido es ideal, así en la música, pero también en las artes figurativas; y puesto que la apariencia estética y su contenido son ideales, «también la estética ha de ser puramente idealista, si pretende ser pura estética; todos los intentos de mediación en este terreno ('real-idealismo' o 'ideal-realismo') se basan en un completo desconocimiento de la esencia de la concepción estética; y lo mismo sucede con el intento de fundamentar una estética puramente realista. Este carácter idealista de la estética debe pasar a un primer plano *tanto más decididamente cuanto más realista* es la teoría del conocimiento, la metafísica y la ética con que se construye un sistema filosófico (...) Si es la esencia la que por doquier se revela a sí misma y su esencialidad ideal, es dicha esencia la que se manifiesta en el fenómeno objetivamente real; ahora bien, en lo bello nos ocupamos de la apariencia estética o del fenómeno subjetivamente ideal, abstraído de cualquier realidad. Como normalmente se suele hablar del 'fenómeno', sin añadir 'subjetivamente ideal', se suele entender con ello el fenómeno objetivamente real; por eso es mejor evitar en estética la expresión 'fenómeno', cuando aparece sin añadido alguno, y hablar de 'apariencia' (como ha hecho Hegel, captando correctamente el sentido de la expresión, aunque posiblemente no tenía clara conciencia de los motivos que le llevaron a ello)» (pp. 139-140). Por otra parte, y en un sentido amplio y más bien genealógico y disciplinario, añadiré que he insistido yo en más de una ocasión en que la Estética es una disciplina de creación idealista, empezando por Pitágoras, que es donde creo que debe situarse su origen aun como saber no autónomo. Puede verse al comienzo de mi artículo «Positivismo e idealismo en Estética: Krause», en: Lissorgues, Y. y Sobejano, G. (eds.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, Toulouse, P.U.M., 1998, pp. 265-272.

la pintura. En el primer caso no es más que la fijación de *signos escritos* en *cosas* materiales *en sí*. El comportamiento estético, justamente se atiene a aquello que omiten los comportamientos tanto teoréticos como prácticos, esto es el fenómeno subjetivo, abstrayéndolo de las causas e independizándolo en tanto que pura apariencia. Esta abstracción será muy fácil en lo concerniente a la introducción de realidad alguna que enturbie la pureza de la apariencia. Las realidades que se encuentran en la base de las obras artísticas son fáciles de abstraer, pues son llevadas a la apariencia estética mediante pura relación artística, fuera de la cual nada son. Las apariencias estéticas de las obras de arte libre, es decir visuales o auditivas, podrían denominarse libres, por cuanto no se encuentran ligadas a una realidad correspondiente, mientras que en las no libres sólo subjetiva y momentáneamente puede procederse a su desligamiento. Es necesario afirmar la diferencia entre fenómeno subjetivo y realidad, pues sólo esa separación hace posible el comportamiento estético, la apariencia estética (*ästhetischer Schein*). El realismo transcendental, a diferencia del realismo ingenuo, incapaz de abstraer en lo dado la belleza natural, y del idealismo subjetivo, que toma la apariencia como realidad única, es lo que hace posible la distinción del comportamiento estético. La apariencia estética no es que no sea una ilusión sino que realiza justamente el punto de vista de la experiencia pura, se hace concreta, es algo; pero la apariencia estética no adopta ni la realidad inmediata ni una mediata y por ello renuncia a la significación realista y, asimismo, a la verdad realista, no pudiendo ser falsa, falsa apariencia, pues no pretende alguna verdad; ni puede engañar, a no ser a quien no ha comprendido, que más bien se autoengaña. Asimismo, como la apariencia obliga a ser concebida como pura apariencia, obliga al sujeto a olvidarse tanto de sí mismo como de su captación, al igual que de la realidad objetiva que se encuentra a su base; y de este modo el contemplador se pierde en ella. Cuando reaparece el yo, tal sucede en la reflexión estética, no hay comportamiento estético sino teorético. Por lo demás, la clasificación de los tipos de apariencia estética, siendo ésta el concepto fundamental de la Estética, podrá servir para una clasificación de las artes.

A la apariencia visual y a la apariencia auditiva contrapone Hartmann la apariencia de la fantasía. Son dos los tipos de apariencia auditiva, y pueden unirse al modo del movimiento y el reposo, aunque no se trate de movimiento espacial. El primer tipo es la musical y el segundo la mímico-musical; un tercer tipo sería la mímica lingüístico-musical o canto expresivo, en el que las alturas tonales están musicalmente determinadas, mientras que las tonalidades próximas, su cromatismo, dinámica y vinculación dependen de la mímica declamatoria del lenguaje. La apariencia auditivo-visual corresponde a la mímica, tanto a la gestual del lenguaje (en el arte escénico) como a la gestual del canto (en el arte del canto operístico). A estas unidades naturales se les pueden añadir otras uniones artificiales en relación con la danza y el acompañamiento musical. Todos los tipos de apariencia, formal, visual y auditiva pertenecen a la apariencia sensible de la percepción. Sólo cabe añadir a éstas la apariencia que permanece dentro de la fantasía del artista, a la cual le basta la garantía de las condiciones para su reproducción en la fantasía de otros individuos. De hecho, en principio todos los tipos son apariencia de la fantasía pero con propósito de pasar a apariencia perceptiva. La apariencia de la fantasía únicamente alcanza su definitiva forma en tanto que apariencia estética en la poesía, sin pretender otra cosa. A diferencia de las anteriores, es ésta justo aquella que se distingue como un *género* especial entre los demás

tipos; éstos son especies del género de la apariencia perceptiva, mientras que la fantasía poética es género específico.

Los sentimientos estéticos son el efecto psicológico de las apariencias. Lo bello no se encuentra en estos efectos, sentimientos, ni en las causas de la apariencia, sino en esta misma. Junto a los sentimientos, que podrán ser aparentes y reales, cabría hablar de sentimientos de la fantasía, que se comportarían respecto de los reales de igual modo que la apariencia de la fantasía respecto de los hechos reales que refleja. Sería excesivo afirmar que es la fantasía el órgano suscitador de los sentimientos o afecciones aparentes, como suscita la apariencia de la fantasía. Sea como fuere, los sentimientos reales poseen mayor intensidad y duración que los aparentes y, en consecuencia, estos últimos son fácilmente sustituibles. Esta capacidad de sustitución es condición de posibilidad para la poesía y para la música. Los sentimientos aparentes simpáticos, a diferencia de los reactivos, en razón de la identidad de su contenido con el contenido anímico de la apariencia dan lugar a una proyección involuntaria e inevitable; se produce la ilusión de que los sentimientos suscitados en el contemplador son propiamente el contenido de la apariencia, cuando más bien se trata de análogos sentimientos a los que el artista pone en la apariencia. Ante las obras llamadas de las artes subjetivas (lírica, música y pintura de paisaje), en las cuales el autor no pone más contenido que el de sus sentimientos subjetivos, el contemplador se desprende antes de su subjetividad, arrebatada, al reconocer el contenido de los sentimientos estéticos aparentes que en él se suscitan en cuanto que contenido propio de la obra artística. El autodesplazamiento del sujeto en el objeto es una ilusión estética.

Explica Hartmann que lo bello consiste en el aparecer de la idea, y ésta debe estar implícitamente contenida en la apariencia, que será simbolización o expresión de la idea. Lo bello lo es en la medida en que es un aparecer de la idea. Aunque sea presentida en la apariencia, la idea permanece directamente inconsciente, y ello es razón del misterio de la belleza. En esto hay grados, como en la logicidad de lo bello. La idea inconsciente, más que desde un principio lógico formal ha de considerarse en cuanto a su contenido intuitivo. Pero lo poetizado ha de surgir del acervo de posibilidades lógicas latentes en la idea, su construcción ha de ser desde el punto de vista lógico consecuente y, microcósmicamente, significativa, o lo que es lo mismo, adecuada a fin de instituirse como sustitución o representación de la idea absoluta, ya que ésta no puede introducirse en la apariencia estética. Entre lo bello artístico y lo bello natural no hay contradicción, ya que éste coincide con el anterior en que únicamente existe en cuanto fenómeno subjetivo en la conciencia humana, pero la diferencia entre uno y otro no reside en que el primero ha de pasar dos veces por la conciencia, la del artista y la del contemplador, sino más bien en que el paso por la conciencia de lo bello natural, como la captación de la obra artística, es receptiva o reproductiva mientras que el tránsito de lo bello artístico a través de la conciencia del artista es productivo. Receptividad y productividad no son términos estrictamente contrapuestos. La belleza natural sirve como medio de estímulo para la belleza artística. A pesar de existir artes que no poseen modelos naturales, cabe dudar de que sin la belleza natural hubiera llegado a realizarse la artística.

Hartmann propone que la existencia real de lo bello puede dirimirse de tres maneras posibles: en función de la exclusiva subjetividad o por la simultaneidad objetiva-subjetiva; por la relación entre apariencia y la realidad de la existencia de la vida; y en último lugar

en razón de su surgimiento. Si el análisis le permite advertir de la inesencialidad de una u otra elección, decide sin embargo la tercera manera en virtud de su aspecto más manejable, su mayor naturalidad por proximidad a lo dado y, además, el poder evitar de este modo la fragmentación del pensamiento o la doctrina artística (*Kunstlehre*) en favor de otra clasificación. El sistema de las artes de Hartmann, dotado de gran solidez epistemológica, se constituye a partir de la dicotomía de bello artístico no-libre y bello artístico libre, aunque ahí hace constar previamente una cierta actividad artística dirigida a los tres grados más bajos (lo sensible, material y dinámicamente agradable), que carecen de significación artística independiente al igual que sus obras desde el punto de vista de la belleza artística. Al segundo caso, de lo bello artístico simple corresponde la concreción de lo individual, mientras que el anterior se inicia en el nivel de lo dotado de finalidad pasiva. En el último y cuarto lugar general se tratará de las artes libres compuestas. No voy a proceder a describir en su conjunto el amplio y valioso sistema hartmanniano de las artes, sino que procederé selectivamente mediante un estricto criterio de interés literario.

Respecto de las artes no independientes, que son de rango inferior, como previo grado elemental, no nos interesan aquí las meramente espaciales de apariencia visual estático-atemporal, de pura apariencia formal o visual, que son ornamentales y cromáticas, pero sí las artes meramente temporales del cambio espacial en la apariencia auditiva, pues trataríase en éstas no ya de la rítmica y de los sonidos inarticulados sino también de las alturas tonales que discurren articuladamente, sean productivas o reproductivas. Sería de consideración productiva el arte de la configuración cadenciosa del lenguaje, esto es la estilística eufónica o arte del habla en prosa y la poética en cuanto que arte de construcción del verso. Este último constituiría un arte auxiliar que no considera la conexión interna entre el contenido poético y la forma lingüística y que también pudiera ser utilizado como auxiliar de artes no-libres ajenas al arte poético, tal la encomiástica o la didáctica. Sería de consideración reproductiva el arte de la declamación cadenciosa o eufónica, que es ajena a la expresividad de la declamación, así como el bello canto carente de expresión, semejante a la música puramente formal. De las artes del movimiento espacio-temporal, que han de incluir los juegos de agua y fuego y el arte de la danza carente de expresión, es preciso señalar que integra el arte de combinación auditivo-visual, como la danza formalmente bella acompañada de sonido rítmico, ritmo que pudiera tenerse en cuenta respecto del recitado de versos rítmicos, así en el recitado de los coros de la tragedia griega.

En relación a las artes no-libres, hay que distinguir, por oposición a las libres, siete rasgos: son esencialmente de finalidad extraestética; suscitadoras de sentimientos reales; únicamente bellas en tanto que el contemplador separe su apariencia estética de su realidad; siendo que sólo dicha separación provocaría sentimientos estéticos; separación que se encomienda al artista (como en las copias); obras que, en cuanto que cosas materialmente duraderas, aquello que las hace reales, su material, tiene valor autónomo; y, por último, en el caso de querer suscitar sentimientos reales y ejercer una finalidad extraestética mediante el lenguaje, el sentido de las palabras se propondrá obtener una verdad real, la que al arte libre no interesa, pues éste se basta con la verdad ideal. Las artes no-libres son las tectónicas, subordinadas a las técnicas que se aplican sobre los materiales, así las de utensilios, la arquitectura y la jardinería.

En relación a las artes libres y simples, su división ha de efectuarse, como en las restantes, en función de los tipos de apariencia estética. Se han de rechazar divisiones dialécticas a no ser que éstas sean natural consecuencia de la cosa, y a este fin también los conceptos universales abstractos. Serán clasificaciones rechazables aquellas muy restringidas o aquellas muy amplias, así como las que coordinan subespecies de artes distintas o bien que equiparan artes de significación superior con otras de significación inferior (por ejemplo, la poesía respecto de las artes de la percepción, cuya contraposición tiene primacía). Las clasificaciones no se imponen de forma asertórica sino mediante la claridad y la alta competencia a lo largo del tiempo. El propósito pertinente será la división entre las artes de apariencia perceptiva y las de apariencia fantástica, es decir la poesía, la cual es de una potencia superior y de una dignidad ideal, aunque conviene mantener un paralelismo entre ambas y en virtud del cual a la épica corresponde el arte figurativo, a la lírica la música, y a la dramática el mimo¹⁰. Pertenecen a las artes de la apariencia perceptiva las visuales o figurativas y, por otra parte, las musicales, entre las cuales se incluye el arte escénico (o mímica integral), que es de unidad natural visual y auditiva, y clasificable en dos tipos, según la vertiente gestual corresponda bien a la gesticulación lingüística, bien a la gesticulación del canto expresivo. La primera necesita de un texto, la segunda de texto y composición musical. La poesía dramática y la ópera toman estas artes a su servicio, pero no sometidas al servilismo, incluso a veces es cierto que se sobreponen problemáticamente contraviniendo los valores poéticos y musicales. En la unión de dos artes ha de prevalecer el dominio de aquella de superior valor, pero no despóticamente. Si el poeta quiere ser dueño absoluto de su obra no debe escribir únicamente para la escena. La mímica lingüístico-gestual constituye un arte sustancialmente moderno. Es tan rico el contenido de los grandes poemas dramáticos que nunca podrá afirmarse la superioridad de un tipo de interpretación sobre otro. Los valores de la mímica, dice Hartmann, suelen ejercer un poder mayor sobre el público que los valores poéticos, y considera incomprensible cómo hasta el presente no ha sido ésta objeto del estudio estético.

La poesía, o arte de la apariencia fantástica, queda organizada por Hartmann mediante la matriz de la tríada de épica, lírica y género dramático, y éstos a su vez con sus consiguientes subdivisiones, como veremos. En perspectiva general, la apariencia de la fantasía es producida por el oyente únicamente en función del sentido de las palabras que oye. El sonido de la configuración del lenguaje no pertenece propiamente a la poesía en cuanto

10. Dice Hartmann que «los amantes de las denominaciones abstractas encontrarán de nuevo en la división bipartita entre artes de la percepción y artes de la fantasía, una verificación de la división schellinguiana entre las series real e ideal; y los partidarios de la tríada dialéctica, reconocerán en la segunda división tripartita, la tríada de lo objetivo, subjetivo y subjetivo-objetivo. Pero esta última división representa, además, en las artes de la percepción la diferencia entre inmovilidad, cambio y movimiento; o especialidad, temporalidad y espacio-temporalidad; o, en fin, apariencia visual, auditiva o apariencia combinada auditivo-visual; y en las artes de la fantasía reproductiva representa, al menos, el predominio o equilibrio de los elementos implicados. En ambos grupos o series, la segunda división tripartita representa, en fin, el predominio de la intuición, de la sensación, o del equilibrio entre ambas, respectivamente, tal como se da en la actividad de la voluntad. Que el *epos*, destinado a la recitación, en su intuibilidad plástico-colorística es análogo al arte figurativo, del mismo modo que el canto de un determinado *lied* lo es a la música, y un drama al mimo, es algo sumamente claro, siendo estas analogías y paralelismos tan a menudo reconocidas y acentuadas, que resulta absolutamente inconcebible pensar en pasarlas por alto sin mencionarlas una vez más» (pp. 225-226).

apariencia de la fantasía (según ya vimos) sino de la perceptiva, la cual habrá de estar conducida hacia un efecto de contribución y en armonía con el efecto del sentido del lenguaje, retroactuando sobre la configuración poética y condicionando los estilos poéticos. La contribución de esta perceptiva es importante para el efecto poético, si bien éste puede tener lugar sin ella. Es en realidad un añadido extrapoético, lo cual no quiere decir que la poesía se separe del lenguaje en general. Voz, dicción y declamación ayudarán al efecto poético, pero la configuración del lenguaje podrá estar ya cargada de expresividad, aun no atrayéndonos la belleza lingüística formal, y por ello es preciso renunciar a ésta a fin de acentuar aquello que es característico de la expresividad. Por lo común el poema traducido, aun perdiendo la belleza formal de su lenguaje originario y parte de su adecuación expresiva en relación al sentido, mantiene el efecto poético en virtud de su grandeza y profundidad. Como tal, la poesía es un arte simple, aunque habitualmente se muestre como un aspecto, si bien dominante, en una obra compuesta. Si lo determinante de la poesía es el sentido, ésta no consiste en un arte auditiva. A excepción de los nombres propios, en los que la palabra ofrece representaciones singulares, el sentido de la palabra va referido a representaciones más o menos generales. En estas representaciones conviven una parte intuitiva y una parte conceptual, y puesto que las connotaciones conceptuales proceden de intuiciones, el retrotraerse etimológicamente a la significación originaria de las palabras hace a éstas poéticamente más rentables. La significación de la palabra encierra en sí múltiples intuiciones particulares. La palabra, cuanto más aislada aparece mayor impresión da de abstracta, pero su conexión con otras palabras produce la reaparición de determinadas intuiciones particulares de las muchas que contiene, reduciéndose de este modo lo abstracto de su significación. El arte poético del verso consiste en la elección conveniente de palabras y en la conexión de éstas mediante proposiciones a fin de elevar al máximo la intuibilidad de su sentido, que es lo pretendido por las figuras poéticas. El intento de acentuar la intuibilidad se consigue cuando el oyente resulta inducido, mediante el sentido intuitivo de los términos, a producir en su conciencia la apariencia fantástica que el autor ha querido expresar con sus palabras. A mayor vivacidad de la fantasía del oyente, mejor e inadvertidamente completará éste los diferentes elementos y las particularidades que el autor deja sin determinar, conduciéndolas a su individual determinación:

Cuanto más vivaz sea la fantasía del oyente, tanto mejor completará, sin percatarse de ello, el interior o el paisaje en el que sucede la acción, la apariencia personal de las figuras que intervienen, y en general todas aquellas particularidades que el poeta deja sin determinar, configurándolas en su determinación individual. Pero todos esos añadidos resultan inesenciales para el efecto poético; no en el sentido de que el poeta, en lo más elevado de su labor y en lo que se refiere a su determinación individual, considere *en general* indiferente la elaboración autónoma de la apariencia fantástica inducida, sino sólo en el sentido de que las indicaciones que el poeta deja sin determinar resultan esenciales para la *constitución inmediata* del efecto poético de la acción, siempre que no contradigan sus rasgos esenciales y establezcan con ellos una relación armónica, en función de la ley de la correlación. En el ámbito de estos aspectos inesenciales, pueden darse formas absolutamente diferentes de complementar el efecto poético de la apariencia fantástica, siendo indiferente, a la hora de enjuiciar la complementación de la expresión lingüística, si, una vez efectuada la interpretación, se aprecia un notable desvío entre las apariencias fantásticas suscitadas en los diversos oyentes, o si dicho desvío se establece respecto de la apariencia fantástica del

poeta mismo. El poema puede y debe determinar la apariencia de la fantasía, mediante la dirección del lenguaje, sólo hasta alcanzar una esencial determinación de sus rasgos para simbolizar el contenido ideal; no puede ir más allá de este límite, y si se atreve a restringir la libre actividad de complementación que ejerce la fantasía del oyente sobre los rasgos inesenciales, sin dejarle espacio alguno para desarrollarse, comete un error muy grave. Aquí debe aplicarse el conocido dicho: *le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire*, pues, como es sabido, en poesía cualquier género resulta bueno, excepto el aburrido (pp. 296-297).

A su vez, Hartmann aplica esta teoría a la relación idealismo/realismo, mostrando que este último se equivoca cuando desde una perspectiva antipoética pretende limitar la libertad de fantasía del receptor, pues el modelo de la realidad no marca diferencias entre rasgos esenciales e inesenciales. Sólo la apariencia de la fantasía «constituye la forma de manifestación sensiblemente concreta a la que le resulta implícito el contenido ideal de la obra de arte, comportándose respecto del lenguaje poético como el contenido respecto de la forma, o como lo expresado respecto de la expresión» (p. 298). La apariencia fantástica es la apariencia sensible, potenciada por la fantasía; la apariencia sensible en su totalidad, especialmente determinada por los sentidos superiores. Las sugerencias que emanan de la palabra poética desencadenan el juego de la imaginación en que consiste la apariencia *poética* de la fantasía. El arte de la apariencia de la fantasía puede concebirse, en cuanto a sus componentes esenciales, en tanto que síntesis superior del arte de la vista y el oído efectuada en la fantasía, de manera semejante a la mímica integral; por ello la poesía, como el mimo, es un arte espacio-temporal del movimiento. No debe mezclarse la apariencia auditiva de la recitación poética con la apariencia fantástica de las figuras poéticas, pues constituye un mero medio de separación de la apariencia de la fantasía del discurso hablado. A la apariencia fantástica de las intuiciones visuales sólo puede unirse la apariencia fantástica de las sensaciones auditivas.

La poesía, en su apariencialidad fantástica une los medios necesarios a fin de expresar lo espiritual e intelectual, que procede de lo íntimo, sin las limitaciones propias de las artes figurativas, las cuales separan y fijan un momento aislado; mientras que las artes del sonido representan los sentimientos según su determinación intuitiva, pero sin mediar determinación representativa y, en consecuencia, sin aclarar los motivos que los producen. La poesía puede considerarse el arte más universal y espiritual, si bien ha de compensar su universalidad con una relativa carencia de determinación sensible en comparación con las artes perceptivas, las cuales la complementarían. De la poesía se puede afirmar que es la más elevada de las artes siempre que supere, y esto en virtud de su espiritualidad, el peligro de exceder los límites de la apariencialidad y, por tanto, del arte. Por otra parte, también hay que señalar que entre los distintos tipos de poesía puede tener lugar una relación análoga a la existente entre las diferentes artes perceptivas, en las cuales puede predominar la intuición objetiva, el sentimiento y la sensación subjetiva o bien un equilibrio entre éstos. La contraposición entre intuición y sensación se produce tanto en los diferentes tipos de poesía como en las artes perceptivas. Esto define la regla general y las posibilidades de predominio, aunque es cierto que puede haber excepciones, usualmente por extralimitación o por insuficiencia. El hecho, excepciones aparte, es que los tipos de poesía (épica, lírica y dramática) mantienen entre sí la misma relación que en las artes perceptivas media entre las figurativas, las del sonido y las mímicas. Es decir, entre las artes perceptivas, el arte

figurativo ocupa la misma posición respecto de las demás artes de su mismo grupo que aquella que la épica posee entre los géneros poéticos. Correspondencia análoga a la de los tipos de poesía puede predicarse de las artes perceptivas en relación a ésta.

La épica ocupa una posición semejante a la del arte figurativo entre las artes de percepción, siendo de esperar un subgénero épico en predominante correspondencia con la plástica y otro con la pintura. Del mismo modo que la plástica se desarrolla con anterioridad a la pintura, la épica plástica es más temprana que la épica pictórica. Ésta se corresponde, pues, con el período en que la cosmovisión pictórica (que fue la romántica —es decir de la época cristiana) ha abandonado la forma plástica de ver el mundo (por antonomasia la del clasicismo griego). La épica plástica se tiene por la más genuina, tomándose la pictórica por un subgénero de ésta, y tal interpretación se justifica en el hecho de constituir la épica plástica el subgénero poético más distante de la lírica y la dramática y ser, por tanto, el más apropiado a fin de caracterizar la diferencia entre la épica y las otros tipos de poesía, al igual que el arte plástico establece una clara diferencia entre el figurativo y las demás artes perceptivas. La épica plástica señala en el arte de la poesía la culminación de la intuición objetiva, como el arte plástico entre las artes perceptivas¹¹. Por su parte, la épica pictórica resulta ser más lírica e incluso se sirve de ciertos elementos dramáticos, en coincidencia con la pintura. A la épica plástica corresponden sobre todo sucesos más dirigidos por los dioses y el destino que por la voluntad del hombre, y prefiere las amplias masas populares entre las que sobresalen determinados individuos nítidos y de dirección esencial, casi aislados y representativos, pero evitando los efectos sentimentales sobre la base de estados culturales simples, fácilmente inteligibles e incluso conocidos y muy localizables. Por todo esto, la época más adecuada a esta poesía es la heroica, que carece de la individualidad específica y la pluralidad de condiciones vitales, y encuentra su madurez en el tránsito de una etapa infantil a otra de juventud. En fin, esta épica plástica ha descendido de esas alturas a los niveles bajos de los estratos contemporáneos de la sociedad, burguesa o rural, poblada de individuos de costumbres simples e individualidad poco definida en círculo de grandes acontecimientos históricos sobre los que puede ganar un fuerte interés épico el idilio (así, *Hermann y Dorothea*). Pero el resultado suele ser un híbrido de épica plástica y pictórica, incluso a manos de los grandes poetas, y ya no se trataría de epopeya sino más bien de novela en verso, no siendo ahora propiamente épica o poesía recitada, pues se ha pasado al ámbito de la poesía leída. Por su parte, la épica pictórica o épica lírica se vale de mayores medios y brillantez en la descripción de las relaciones vitales y los cambios de situación que la plástica, prefiere la temática caballerescas e incluso lo sobrenatural y religioso, la colisión entre pueblos cultos y salvajes, el exotismo propenso al paisajismo poético, y alcanza

11. Dice Hartmann que «la épica plástica es, desde luego, arte del movimiento, pero es el género poético más próximo, a la apariencia de las formas en reposo, por cuanto el movimiento de la acción avanza de la manera más serena y distendida posible; ante nosotros se despliega, en consecuencia, el sereno fluir de los sucesos en vez de las tensas fuerzas que los impulsan. Además, la épica plástica se asemeja a la pura apariencia formal de la épica desde el momento en que renuncia a los efectos sentimentales subjetivos, es decir, al colorido y claroscuro de los afectos, dejando que obre tan sólo la pura forma objetiva vista bajo una luz serena, clara y uniforme. Por último, se acerca a la épica en lo que constituye su aspecto más importante, esto es, ateniéndose al grado de concreción de la belleza genérica; dicho de otro modo: simboliza el ideal genérico diferenciado, pero en el preciso momento en que efectúa su transición al ideal individual concreto» (pp. 306-307).

su mayor generalidad cuando presenta no ya ideales naturales sino convencionales. Este carácter convencional del idealismo heroico, cuando se acentúa, conduce el ideal romántico a la caricatura, y al poeta a ironizar (*Orlando furioso*). Ahora, favorecido por el claroscuro y la refulgencia del color tendentes a la expresión subjetiva, aparece lo humorístico, un nuevo elemento que entra en juego y no tenía cabida en la épica plástica. La aproximación humorística, en cuanto modificación de lo bello, hace ver que la épica pictórica supera en algunos aspectos importantes el valor de la plástica. El peligro de la pictórica está sobre todo en el poeta que se hace presente y en sus reflexiones, que pueden escapar a la disposición adecuada, siendo en estos casos una lírica humorística la que determina el mantenimiento de la métrica. «Cuando el elemento lírico pasa a un segundo término, la epopeya humorística abandona aún más el revestimiento métrico y se transforma en novela humorística (*Orlando furioso* y *Don Quijote*)» (p. 311). Hay pues un tránsito entre la poesía épica pictórica y la poesía lírica.

La poesía lírica la clasifica Hartmann en lírica épica, lírica pura y lírica dramática. 1) «La lírica es épica cuando tiene su origen en el sentimiento del poeta —siendo éste un requisito indispensable— y, a su vez, suscita un sentimiento en el oyente, pero de tal modo que incluso el elemento sentimental parece ocultarse detrás de la intuición. Así pues, la lírica épica es una lírica intuitiva en la que ocupa un primer plano la intuición, en la que se encierra el sentimiento de forma inmanente» (p. 312). La lírica épica es el polo objetivo de la poesía lírica, pareciendo entregar de modo por completo ingenuo una pura objetividad en la cual se oculta la subjetividad del sentimiento, de manera que mediante su efecto suprime esa subjetividad en el oyente. El poeta no se hace presente, y las figuras no expresan reflexiones acerca de su estado sentimental, limitándose involuntariamente a ponerlo de manifiesto. Cierta simbología tiene cabida: a veces acciones simbólicas involuntarias, alguna simbología de la vida natural. Cuando son tomadas imágenes de la naturaleza o de la historia con el propósito de ilustrar estados sentimentales, se trasciende la lírica épica u objetiva para acceder a la subjetiva o pura. Algunas canciones populares y *lieder* son característicos de esta lírica épica. 2) Por su parte, la lírica pura o subjetiva se define por ser expresados en ella sentimientos y afectos y constituir el lugar de equilibrio entre la anterior épica y la dramática: representa la pura esencia del género. A su vez, en esta poesía lírica se discernen tres subgéneros. En primer lugar, el subgénero de la lírica sentimental propiamente dicha, en la cual los sentimientos carecen de motivo y la persona afectada no parece ser consciente de sus causas, o éstas son inadecuadas, y aunque pueda atribuirse el sentimiento a las mismas, la relación puede tener cierto significado simbólico (por ejemplo, traído de la naturaleza). La lírica sentimental en estos casos se mezcla con la lírica intuitiva. En la medida en que dichos sentimientos vienen ocasionados por los motivos que impulsan a la objetivación, se produce una transición. En segundo lugar, el subgénero de la lírica situacional, el cual integra la mayor parte de la poesía lírica, en la que el poeta se lamenta o clama. No basta aquí con describir sino que es necesaria una expresión sensible de los sentimientos suscitados en las determinadas situaciones. Si estas situaciones se introducen sólo para aclarar o explicar dichos sentimientos, se tratará de una poesía lírica situacional sentimental; en el caso anterior se trataría más bien de una lírica épica e intuitiva. La lírica situacional trata en particular de un sentimiento, o alguna contingencia que suscita un específico sentimiento. En tercer lugar, el subgénero de la lírica contemplativa, «que surge desde

una contemplación reflexiva de la vida y del curso del mundo» (p. 316). Ciertos motivos recurrentemente suscitan en el alma parecidos sentimientos y destacan de entre los cambios contingentes. Cuando el poeta se hace consciente de esto, el sentimiento se eleva por encima de lo concreto de las situaciones, y queda condicionado por lo inmutable y lo que retorna, perenne y esencial, obteniendo su contenido ideal de carácter microcósmico que, adecuadamente simbolizado, alcanza el máximo valor estético. Se trataría de separar mediante la indispensable contemplación lo contingente de lo esencial, universal y necesario; pero no debe la contemplación sobrepasar un nivel intuitivo o convertirse en conceptual o abstracta, pues se alejaría del arte. La impresión poética es corrompida por la reflexión intelectual, o por los restos del conceptualismo abstracto que ésta deja adheridos a la contemplación. El poeta no ha de pensar con el intelecto sino con intuiciones. La alta filosofía especulativa y mística es muy fructífera para el poeta, pero no para ser trasladada al verso sino para que su fuerza promueva la misteriosa intuición poética del contenido ideal que asciende de la profundidad inconsciente del espíritu presentándose ante la conciencia sin tener ésta noción precisa de su origen¹². Antropológicamente, la subjetividad de la lírica contemplativa se halla limitada a la impotencia y a la pequeñez del hombre en comparación con el mundo, así como al aislamiento que la conciencia individual experimenta sobre sí, la consideración consoladora de la caducidad de todo lo humano, el alivio de la compasión o la resignación confiada, y la conciliación y la redención ideales mediante la entrega a la Providencia. La lírica contemplativa pone estéticamente de manifiesto el valor sentimental del cosmos y, en su lucha, halla ocasión para la profundidad conmovedora, para lo cómico, lo trágico y lo humorístico. La lírica contemplativa se puede transformar en axiológica su relación con el valor sentimental del mundo; en monista o panteísta, analizada desde la perspectiva de la elevación del sentimiento particular a universal. Estos dos aspectos coinciden en la lírica mística, la cual, si subraya la reacción sentimental de la conciencia religiosa se presenta como lírica religiosa, y si se aleja de las posibles determinaciones de las religiones positivas ha de tomar el nombre de lírica filosófica. Esta última supera el punto de vista antropológico. La lírica contemplativa, que nace de una concepción única que intuitivamente se le ofrece al alma, ha de optar por la brevedad o bien por el apoyo de la lírica sentimental y situacional. La lírica contemplativa es poco cantable, sobre todo porque la música sólo es capaz de la expresión de contenidos sentimentales y de los movimientos del espíritu, mas no de los contenidos representacionales de sus motivos. Poesía y música se alejan en la medida en que en la primera predominan el contenido espiritual y la reflexión acerca de lo universal. La

12. La lírica contemplativa «como lírica, no ha de prestar forma intuitivamente sensible al contenido ideal en función de su propia verdad, sino más bien para poner de manifiesto su conexión regular y esencial con tales afectos fundamentales y sentimientos originarios. La lírica no pretende revelarnos la idea de la *vida* y del *mundo* (*die Idee des Lebens und der Welt*), sino la idea de la *vida afectiva* (*die Idee des Gemüts*); sólo desvelando sus profundidades es capaz de mostrar cómo reacciona el corazón ante las más profundas ideas sobre la vida y el mundo. La lírica contemplativa es el más subjetivo de todos los subgéneros líricos, no porque exponga todas y cada una de las particularidades de la subjetividad, otorgándole su esencial validez universal; en este sentido resulta tanto más subjetiva cuanto más objetiva parece ser, es decir, cuanto más desnudamente presenta la esencia íntima de la vida y del curso del mundo. Considerada desde esta perspectiva, también puede conducir a interpretaciones erróneas la expresión 'lírica reflexiva', porque parece como si designara algo que contradice tanto el aspecto sentimental como la subjetividad propia de toda lírica, en vez de representar su potencia más elevada» (pp. 317-318).

poesía lírica tiene el peligro de desviarse del arte libre tanto por el exceso de contemplación intelectual como por la simple artificiosidad lingüística. 3) En último lugar, la lírica dramática o lírica de la pasión y la motivación, que antecede por proximidad al género dramático. En dos sentidos la lírica puede ser dramática: «La lírica extrínsecamente dramática es aquella que, en la representación del cambio que representan los sentimientos, refleja el curso de una acción dramática, sin que el sujeto lírico se comprometa de manera activa y esencial en dicha acción. La lírica íntimamente dramática, por el contrario, es aquella que resulta ella misma dramática por la lucha entre sentimientos y pasiones, por o que se ve obligada a presentar dialécticamente la secuencia de motivos que desemboca en la decisión dramática de la voluntad, o bien a presentar de forma intuitiva la pugna dialéctica que enfrenta los sentimientos e intereses de varios sujetos líricos» (p. 323). El lugar de la primera está en el poema lírico extenso o en un gran ciclo de *Lieder*. La acción externa, propia o ajena, puede reflejarse en el alma de uno o de dos y más figuras que alternativamente se expresan, aproximándose al drama, aunque la recíproca expresión de sentimientos no se configure como un diálogo. La lírica dramática puede entenderse como el punto más elevado de la lírica en el sentido de que ocupa un lugar de transición entre los géneros lírico y dramático.

El género dramático, dice Hartmann, tiende a restaurar el equilibrio entre intuición y sentimiento. Tiene razón Hegel al considerarlo una síntesis, y Kirchmann al considerar que la representación escénica es lo que condiciona la diferencia entre el género dramático y los demás géneros de la poesía. «En principio, la intuición objetiva aparece en el género dramático únicamente en la mímica que le acompaña, lo que presupone que los recitantes interpretan al mismo tiempo los papeles (...). Dicha objetividad, como tal, aún cae fuera de la poesía, y pertenece a la *obra de arte compuesta* que es la representación dramática» (p. 328). Naturalmente, a diferencia de la lírica, el género dramático tiene que caracterizar a la figura que habla por medio de la intuición objetiva. Las semejanzas y diferencias del género dramático con la épica están ampliamente condicionadas por la representación. Las más importantes diferencias entre épica y género dramático pertenecen a la acción y también son deducibles en virtud del grado de síntesis que se produzca entre objetividad intuitiva y sentimentalidad subjetiva. En el género dramático, al igual que en el lírico, es preciso distinguir tres subgéneros: el lírico-dramático, el épico-dramático y el género propiamente dramático, aunque éstos obedecen ahora a diferente secuencia. Esta clasificación, fundada en la esencia de los diferentes géneros poéticos, se cruza con aquella otra que procede de las modificaciones de lo bello que se expresan en lo conmovedor, lo trágico o lo humorístico. 1) El género lírico-dramático inicia su desarrollo a partir de la lírica de monólogo y cruzando la lírica dialogada. Únicamente el origen lírico del drama antiguo hace comprensible el coro, que es base y más antiguo que el diálogo, y en realidad carece de significación dramática. «Ni los griegos ni los hindúes conocieron la esencia del género dramático, es decir, la interpretación orgánica, en cada momento concreto, de objetividad y subjetividad, intuición y sentimiento, ni la tensión dramática interna de la acción; pero fue justamente tal desconocimiento lo que les llevó a alcanzar los efectos más profundos en el terreno del lirismo dramático» (p. 334). En el drama lírico la acción es esencialmente épica, es decir los personajes en lo esencial permanecen esencialmente pasivos en su interior. Cuando el drama se aleja de su origen lírico, el coro se desplaza hacia la acción épica. En realidad, la gran justificación estética de este subgénero reposa en que consiste en un arte *compuesto*,

un arte también de la música, y subsiste en el fundamento poético de la ópera, si bien en ésta la impresión de conjunto es diferente, justamente por la gran diferencia entre aquella antigua música, por otra parte mal conocida, y esta otra moderna. De la misma manera que se malinterpreta la esencia del drama cuando es buscada en el género lírico-dramático, no se comprende la esencia de la ópera o drama musical cuando es buscada en el género dramático puro y no en el lírico¹³. El drama plantea una exigencia estricta a la acción, mientras que en la ópera nada ocurre si algo no queda bien claro en el conjunto de la acción interna (son huecos que se dejan para ser completados libremente por el espectador), pues lo que a ésta conviene es que tengan lugar determinadas situaciones capaces de afectar líricamente a los personajes. 2) El género épico-dramático se independiza del anterior en la medida en que se intensifica el interés por las partes de la acción épica, partes episódicamente intercaladas entre los coros. A esto puede contribuir la decadencia técnica de la escena, la decadencia de la música o también una nueva cosmovisión. Los simples medios artísticos medievales muestran una gran distancia de este género respecto del dramático puro, pero el posterior desarrollo trazó el camino. Calderón y Shakespeare, a pesar de elaborar auténticas escenas dramáticas, aún pertenecen al género épico-dramático, pues carecen de la conveniente unidad de acción; por ello dependen de la épica, como el caso griego de la lírica. 3) El género dramático puro en general puede considerarse una síntesis superior de épica y lírica, es decir, síntesis y esencia de lo dramático. Aquí se trataría de poder preservar el rigor de las unidades de tiempo y lugar con la unidad sentimental de la acción que atiende a la motivación individual y la autodeterminación. Esto es, una síntesis de Shakespeare y el drama griego. Aún no se han conseguido más que resultados unilaterales, como es el de la segunda parte del *Fausto*. Schiller murió justo cuando todo parece indicar que había accedido al equilibrio adecuado. La necesidad de esta síntesis superadora (no de un justo medio) es reconocida desde tiempos de Lessing¹⁴.

Las artes libres compuestas las diferencia Hartmann en tanto que de uniones binarias, de uniones ternarias y, por último, de unión cuaternaria, que es la ópera. 1) En el primer caso, binario, se estudian tanto los vínculos entre las artes perceptivas como las uniones entre las artes perceptivas y la poesía. En artes plásticas no es posible el arte compuesto, ya que la apariencia tridimensional de la plástica se halla en contradicción con la bidimensionalidad de la apariencia pictórica. Entre el arte figurativo y el sonoro la composición resulta meramente yuxtapositiva, y sólo se tolera una síntesis de alternancia. Únicamente la mímica es un arte perceptiva que puede vincularse de manera directa con el arte figurativo. Es difícil y de gran exigencia el acompañamiento musical de la danza. En el ballet el fenó-

13. Hartmann realiza una inteligente y bien fundamentada reflexión a este propósito del drama musical. Considera que es un error teórico de Wagner, y por éste llevado a la práctica, el haber suprimido el coro dejándolo restringido a la pluralidad de personajes. Más adelante vuelve específicamente sobre los asuntos wagnerianos a propósito de la ópera. Quepa recordar la cada vez más difícil relación de Hartmann con Wagner y Nietzsche. No entra en mis cálculos desarrollar en este lugar una comparación con la teoría de Wagner.

14. «Si el género puramente dramático quiere tener futuro, habrá de entender que los logros de Shakespeare —el genio dramático más excelso que haya existido—, en lo que se refiere a la efectividad dramática, no se deben al entramado épico de sus dramas; por consiguiente, lo esencial es separar en el modelo shakesperiano la tensa fuerza dramática de sus escenas más logradas, que es eterna e indestructible, de la trasnochada estructura de sus dramas, ya superada» (p. 345).

meno ocurre a la inversa, pero los resultados suelen ser peores. Por otro lado, y en general, las artes figurativas no se pueden combinar con la poesía a fin de constituir una unidad orgánica: no existe un punto común de contacto, al igual que ocurre entre lo figurativo y lo sonoro. De existir una acción que se representa, la reciprocidad entre danza y música otorga un gran beneficio a esta última. Esta situación sería parecida a la de una composición musical realizada sobre un poema, en la cual las palabras clarificarían a la fantasía el lenguaje sentimental de la música. Por otra parte, la atemporalidad y la aespacialidad es aquello que impide la unión de artes perceptivas y poesía. Las sucesiones de las imágenes perceptivas en la obra poética muy poco concuerdan con la simultaneidad de la intuición espacial figurativa. La apariencia pictórica se presentaría como un duplicado de la poética y en el cual no sería reconocible el original. El resultado provocaría que el receptor actuase a saltos de una a otra apariencia, con efectos de cansancio. El disfrute de la pintura resultaría más intenso estando el receptor en conocimiento del poema, pero probablemente no sería así de ser escuchado el poema a un tiempo; y el disfrute sería mayor si la poesía fuese evocada por la pintura. Ahora bien, de las tres artes sonoras, música instrumental, gesticulación lingüística y canto expresivo, la primera no es susceptible, a no ser que medie el canto, de unirse a la poesía formando unidad orgánica. Las otras sí. La música vocal, ya homofonía o polifonía, resulta de la unión de canto y poesía. Ambos transmiten un contenido anímico esencialmente idéntico con medios formales emparentados. Cuando se produce en este caso acompañamiento instrumental, no estamos ya ante la unión de dos artes sino tres. La influencia de la música vocal sobre la instrumental hizo frecuente la ideación de música instrumental en forma de canto, ante lo cual el poeta podrá sentirse llamado a añadir su palabra. Ante la coincidencia de compositor y poeta en la misma persona, la poesía por lo común se erige en punto de partida de la obra, pero pudiendo regular la música a la poesía. Una y otra posibilidad tienen sus requerimientos y técnicas. En cualquier caso, es la poesía lírica la más adecuada para unirse a la música, si bien en alguna medida cabría tener en cuenta la lírica épica y el género lírico- dramático, en razón de sus capacidades líricas. Por materia de composición, la lírica sentimental y la situacional son las más adecuadas. La lírica dramática tiene posibilidades de unificación, pero con dificultades musicales ante lo dramático específico, y facilita la disgregación de las formas musicales pudiendo hacer brillante el despliegue del canto expresivo sobre todo. El éxito en el mantenimiento de la unidad de las formas musicales eleva la balada dramática por encima del *lied* lírico. Por su parte, la cantata lírica u oratorio, según sea profana o religiosa, es la forma adquirida por la épica lírica, siendo lo importante los puntos líricos en que reposa la acción. Sin embargo, la interpretación musical sin más del drama lírico, esto es la ópera en concierto, produce una contradicción interna¹⁵. De entre los géneros líricos el menos apto para la composición es la lírica intelectual. En fin, «mientras se mantenga el prejuicio de que la

15. «El género lírico-dramático se encuentra desde el punto de vista estético, tan por encima de la lírica épica, que resulta comprensible el impulso que conduce a transformar una ópera en forma de concierto en una ópera representada escénicamente. Si dicha transformación no se produce, no cabe duda que existe algún impedimento para ello; así pues, sólo el oratorio propiamente dicho, es decir, el oratorio sacro, o música espiritual, se encuentra en situación de mantener el punto de vista propio de la lírica épica. Pero incluso el oratorio sagrado sólo alcanza su nivel más elevado cuando renuncia a la acción épica, y se adecúa a textos puramente líricos (como sucede, por ejemplo, con la *Misa solemne* o el *Réquiem*)» (p. 355).

obra de arte total sólo puede surgir del perfecto equilibrio mecánico entre las artes que en ella se unen, nunca llegaremos a comprender su auténtica esencia. Tal equilibrio no existe, es una mera ficción, como lo es el supuesto equilibrio de una balanza» (p. 358). 2) En las uniones ternarias se han de tener en cuenta la unión entre artes perceptivas (cuyo único caso es el ballet) y las uniones entre las artes perceptivas y la poesía, que presentan dos posibilidades: la unión de canto y acompañamiento de música instrumental, y, en segundo lugar, la unión de arte teatral y pintura decorativa¹⁶. 3) La unión cuaternaria es la ópera. Si sólo la épica lírica, la lírica y el género lírico-dramático resultan adecuados para efectuar la unión con la música, tan sólo este último es el que se adecúa a la representación mímica en escena. Así, la poesía operística es exclusiva del género lírico-dramático, y a la inversa. Es indistinto el uso de los términos *ópera*, *drama musical* y *drama en música*. La temática operística depende justamente del género lírico-dramático¹⁷. En primer lugar es preciso tener presente que a mayor número de artes que participan de una obra de arte compuesta, mayor es la atención que se exige al espectador a fin de captar la impresión del conjunto, por lo cual aumenta la tensión y sobreviene cansancio. La gesticulación que acompaña al canto es lo más importante tras la composición poética, y para ello es preciso advertir acerca de las dimensiones de los teatros. La música instrumental de acompañamiento es el siguiente factor en importancia; ya seguido finalmente por la pintura de decorados, que debe ser menos ostentosa en la ópera que en el teatro. En general, la obra teatral es superior a la ópera desde un punto de vista espiritual, mientras que esta última resulta ser más íntima y *alcanza una mayor profundidad*, gracias a la penetración sentimental de la gesticulación propia del canto y a las ilustraciones sentimentales de la música instrumental. El puesto más elevado de las artes compuestas corresponde a la ópera siempre y cuando logre unir orgánicamente las artes en adecuado equilibrio. A la pregunta de cómo se comportan las artes compuestas respecto de las simples se han ofrecido dos opiniones contrapuestas:

Una de ellas rechaza de plano las artes compuestas, ya que cada una de sus componentes, al verse obligada a tener en cuenta las restantes, ve mermada su libertad, encontrándose obstaculizada para seguir *un desarrollo independiente*; la otra postura, por el contrario, considera válidas las artes simples únicamente como grados (*Staffeln*) en la obtención de la obra de arte total, considerando que sólo esta última constituye la verdadera realización conceptual de la obra de arte. También en este punto la verdad, como siempre suele suceder, se encuentra en el término medio. Las artes simples no pueden *sustituir* a las compuestas, ni éstas últimas están en condiciones de hacer de aquéllas algo superfluo (p. 377).

16. «La obra de teatro con decorados es una obra de arte total en la que la poesía dramática marca la pauta, poniendo a su servicio la pintura de decorados. Por otra parte, si atendemos al valor abstracto de la gesticulación lingüística, o arte escénico, se encuentra por debajo de la poesía y por encima de la pintura» (p. 367).

17. «El *Leitmotiv* encuentra su contenido ideal y su significación esencial *no* en el afecto o sentimiento que en él resuena, sino en el personaje, carácter o situación que acompañan al sentimiento, o en el pensamiento contemplativo al que apunta. El motivo musical se convierte en el *Leitmotiv* no por su contenido musical sentimental, sino por el contenido ideal extramusical al que se asocia, evocando de nuevo cada vez que el tema vuelve a sonar. Pertenece, por consiguiente, a la pintura simbólica sonora, y el contenido representativo extramusical al que apunta no se toma de él mismo, sino únicamente de los procesos poéticos y mímicos con los que se encuentra vinculado, gracias a los cuales llega a constituirse en *Leitmotiv*» (p. 375).

*

Como función psíquica de un espíritu que efectivamente existe, el sentimiento subjetivo es tan real como la intuición objetiva, encontrándose libre, incluso, de los peligrosos errores e ilusiones que amenazan a esta última; y, considerada como contenido de conciencia, imagen o apariencia estética, la intuición objetiva resulta tan ideal como el sentimiento subjetivo. Lo único que importa para la composición poética es que ambas ofrezcan una adecuada simbolización del contenido ideal, es decir, que sean verdaderamente ideales; si lo son resultan bellas, siendo estéticamente indiferente si resultan falsas desde el punto de vista del realismo; si no lo son resultan formalmente feas, y la verdad real, por grande que pueda ser, no les aporta ni una pizca de belleza (p. 346).

LA TEORÍA IDEALISTA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

EL PENSAMIENTO europeo acerca de los géneros literarios dispone de dos grandes lugares históricos, la Grecia clásica y la Alemania idealista en amplio sentido. El resto cabe decir que son aditamentos. Y ciertamente el proyecto griego clásico es en último término condición del alemán moderno; no obstante, la envergadura y singularidad del segundo permiten que pueda ser éste estudiado con relativa independencia del pensamiento platónico y aristotélico una vez asumida la continuidad aun antitética que entre ambos es determinable. Curiosamente, la teoría de los géneros elaborada casi exclusivamente por los grandes maestros del Idealismo alemán, en realidad sólo conocida y difundida a retazos durante un largo siglo xx positivista que en su final dio en disolución, en ningún momento ha sido examinada en conjunto y mucho menos con la perspectiva de una evolución consecuente de las doctrinas estéticas y sus particularizaciones conceptuales.

En primer término es de advertir que entiendo por teoría idealista de los géneros literarios no tanto (aunque también, sobre todo en dos aspectos importantes que veremos) la contravención de la teoría clasicista como la configuración del pensamiento dedicado sobresalientemente a la idea de géneros literarios en cuanto que 'sistema' o más bien entidad total por los grandes autores de la estética del Idealismo moderno, concebido éste en amplio o completo sentido; es decir, desde Friedrich Schiller hasta el poshegeliano Eduard von Hartmann, cronológica y conceptualmente momentos extremos e insuperables de ese proceso, y a fin de cuentas los mayores ideadores y constructores. Estos dos grandes momentos extremos (hasta hoy, insisto, muy curiosamente apenas tenidos en cuenta) establecen un arco dentro del cual acontecen otras importantes operaciones, hablando con independencia ahora de la epistemología que las fundamenta: la operación que abreviadamente denominaré romántica (muy difundida pero por lo común de manera harto imprecisa), el sistema aproximadamente intermedio de la *Filosofía del Arte* de Schelling, la operación hegeliana (mejor conocida en lo fundamental) y la no tenida en cuenta de Krause. Por lo demás advertiré brevemente y de manera especial, en lo relativo al asunto que nos trae, acerca de las concordancias Vico-Lessing-Kant y la excepcionalidad idealista de la Estética de Croce, toda vez que ésta conecta retrospectivamente con la vertiente kantiana suprimida en buena parte por esos autores a la vez que interrumpe en su base disciplinaria la epistemología estética de todos ellos empezando por el mismo Kant e inaugurando una singular visión para el siglo xx cuya vivacidad quedó anulada y relegada por el activo

proceso técnico del arte de la Vanguardia histórica¹ al igual que, en otro sentido, por las evoluciones formalistas y psicologistas de la estética académica alemana y en general la difusión de los estudios también formalistas, y de muy escasa ideación, promocionados por la crítica literaria.

La invención de la teoría idealista de los géneros literarios por Friedrich Schiller² es justamente *idealista* y parte de una radical superación por procedimiento metafísico de la rudimentaria, o más bien restrictiva, teoría triádica tradicional heredada así como, en el fondo, del problema morfológico general de los géneros literarios tal como había sido reformulado o ideado por Aristóteles en la Poética al fijar, de una parte, la distinción platónica de los tres modos del discurso imitativo y, de otra, ya propiamente en el campo de los géneros literarios y no meramente de los discursos que éstos subsumen, la doble tendencia humana a las acciones nobles y elevadas o bien burlescas y bajas como fundamento de las dos clases de poesía que desarrollándose a partir del himno y del yambo habrían de conducir mediante transformación sucesiva a la tragedia y la comedia. Schiller en cierta manera viene a integrar la concepción del 'modo' platónico y aristotélico, al abandonar la base original de retórica del discurso conduciéndolo a la esfera metafísica del sentimiento como modos, y de otra parte la concepción aristotélica de la doble tendencia antropológica, imitativa y de base casi instintiva, transportándola a la esfera del espíritu, y no a mera consideración de tendencia caracteriológica y de conducta tal era la aristotélica, en tanto que elegíaca y satírica, éstas a su vez dualizadas y con una resolución o posibilidad de síntesis, de idealización unitiva denominada idilio. Se trataba de la búsqueda del Eliseo puesto que no cabe la vuelta a la Arcadia. También era, desde luego, en su vértice una afirmación de la utopía, pero de la utopía espiritual. Esto es, los géneros literarios entendidos como modos del sentimiento y tendencias del espíritu. En lo esencial, aquí interviene un neoplatonismo fundado en la transcendencia sintética del eón schillerianamente configurado a partir de la dualidad teórica al tiempo que histórica y reversible de la doble categorización de ingenuo (plástico-objetivo-clásico) y sentimental (musical-subjetivo-moderno) que en el plano propio de los géneros como modos del sentimiento o tendencias del espíritu dualiza sobre la base sentimental o moderna lo satírico y lo elegíaco. Es decir, la sátira en tanto que alejamiento de la naturaleza y contraste de la realidad con el ideal, discriminada en patética o festiva, o sea trágica o cómica, y la elegía o contraposición entre arte y naturaleza, realidad e ideal, con predominio de representación del ideal y la discriminación de elegía propiamente dicha y, por otra parte, idilio, siendo esta última categorización de idilio el momento unitivo, el encuentro o superación de toda diferencia entre lo real y lo ideal.

Es de notar, por otra parte, cómo Schiller somete a crítica la relación de preeminencia de tragedia sobre comedia haciendo ver relevantemente por primera vez la posible superio-

1. A este propósito de la vanguardia histórica poco se puede referir en términos estrictos más allá del fortísimo impacto de la desintegración de las formas, a no ser algún proceso notable pero en realidad poco más que de intenciones como fue el de la reformulación, tras el abandono naturalmente del drama musical de origen decimonónico, de una idea de «arte total» por parte de Kandinsky y Schoenberg. Véase de ambos la compilación de *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, ed. de J. Hahl-Koch, con un ensayo de H. Zelinsky, Madrid, Alianza, 1987.

2. Véase Friedrich Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, ed. de P. Aullón de Haro sobre la versión de Juan Probst y Raimundo Lida, Madrid, Verbum, 1994, pp. 31 y ss.

ridad de esta última³. Paralelamente al esquema de la doble tendencia aristotélica, Schiller asocia belleza a comedia y sublime a tragedia, subrayando la facilidad de la primera frente a la dificultad e inconstancia en la consecución de la segunda pero, también, y esto por primera vez, la superioridad de la comedia en lo que se refiere a la consecución de la serenidad, la paz y la libertad, lo cual se ha de anteponer a cualquiera otra consideración. Como he dicho en otras ocasiones, esta valoración es el precedente efectivo del humorismo, cómico romántico, adoptado por Jean Paul en tanto que superación por destrucción de lo sublime⁴.

A partir del *Sturm und Drang* y de Herder, la lucha contra el régimen reglado de la poética clasicista⁵ dio en la radical intromisión de contrarios u opuestos, un extremismo que en realidad debió de tomar razón en la postura agustiniana ante la retórica de los estilos⁶. El hecho es que la generación romántica planteó, en propuesta de Novalis, el completo entremezclamiento de estilos y géneros, de manera semejante a como en el ánimo rápidamente cambian y se yuxtaponen las sensaciones, los pensamientos, conversaciones e imágenes, las músicas y demás, dando lugar de hecho a una formulación de lo heteróclito y el desbordamiento del régimen clasicista proporcionado y canónico⁷. Es el principio del desarreglo en favor de una supuesta fidelidad a la vida, que en Friedrich Schlegel representaba una interpretación de Schiller conducida ahora también a las particularidades de la vida y el arte y a una suspensión final en el inacabamiento o una progresividad universal y sin límite de la que daba cuenta acabada y distintiva el nuevo género preconizado del fragmento⁸. *La Filosofía del Arte* de Schelling viene a describir una situación intermedia entre Schiller y el sistema hegeliano, una sobreposición al entremezclamiento y el fragmentarismo romántico que la aproxima a la pureza de géneros de Hegel empezando por el repudio de la prosa poética, y también el principal antecedente de Eduard von Hartmann mediante algunos de sus análisis transicionales, por ejemplo y señaladamente en la relación entre pintura y epopeya⁹.

A diferencia de Schiller, sobre cuyo pensamiento estético sentía la mayor admiración, Hegel sin embargo se propone dar resolución al largo e imperfecto trayecto de la teoría tradicional triádica de los géneros amparada en los modos de imitación y, en último término, desprovista de una identidad autónoma y rigurosamente articulada. Para ello, siguiendo estrictamente una lógica dialéctica, repudia la poética romántica y planifica una Estética total en la cual aplica la dialéctica de las tres formas de la idea sobre la objetividad épica, la subjetividad lírica y la síntesis dramática estatuida como integración superadora de las dos anteriores, cosa que le permite el mantenimiento de la tradicional superioridad de la

3. Ibid., pp. 38-39.

4. Véase Jean Paul Richter, *Introducción a la estética*, ed. de P. Aullón de Haro con la colaboración de Francisco Serra, Madrid, Verbum, 1991, pp. 93 y ss.

5. Conviene observar cómo al fondo de este proceso se encontraba la herencia de ese gran triunfo de los suizos y al fin del aristotélico Lessing sobre la poética neoclásica representada en Alemania por Gottsched con propósito de crear un teatro nacional al modo francés. En dos palabras, cuando el serio aristotelismo de Lessing reconoce a Shakespeare.

6. Me refiero a *De doctrina Christiana* de San Agustín. Así lo he explicado en *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum, 2007, 2ª ed. revisada.

7. Novalis, *La Enciclopedia*, Madrid, Fundamentos, 1976, p. 334.

8. F. Schlegel, *Fragmentos* (Primera Parte), en Id., *Obras selectas*, ed. de H. Juretschke y M.A. Vega, Madrid, FUE, 1983, vol. I., pp. 130-131.

9. F.W.J. Schelling, *Filosofía del Arte*, ed. de Virginia López-Domínguez, Madrid, Tecnos, 1999.

tragedia y, por otro lado, un claro anclaje histórico así como el establecimiento del humorismo como un final del arte en virtud del cual el sujeto se pone a sí mismo inundando la totalidad y destruyendo en consecuencia el régimen de la relación estable de las entidades. En este sentido, el núcleo dialéctico del argumento hegeliano no es sino un proyecto formal muy bien construido sobre una tradición secular que no dispuso de elementos ni de capacidad de decisión a fin de dotar al mero esquema taxonómico tripartito de la poesía de un verdadero pitagorismo del tres como finalmente representa la dialectización preconizada. Ahora bien, Hegel, que había establecido el final del arte, su adscripción al pasado, y negaba cualquier interés a la hibridación como resolución artística y en consecuencia cualquier virtualidad a la ópera y por su puesto a las proposiciones de la *Romantik*, ejecuta una perspectiva de cosas que finalmente, a mi juicio, es sobre todo importante por dos razones: la estabilización de un concepto de expresión poética bien articulado, la misma objetividad de la palabra como signo de la representación y como música, y en segundo lugar la dualización de un todo previo en el seno del cual tiene alojamiento junto a la obra de arte poética la obra de arte prosaica, bien oratoria o bien histórica, ensayística que diríamos en nuestra terminología. Este último criterio permanecerá estable y vigente en los criterios de la producción académica y de transmisión normativa, lo cual es reflejo permanente de un estado reconocido de cosas¹⁰.

Hegel hace suyo un concepto de poesía como arte expresivo que fundamentalmente habían iniciado de maneras y desde lugares extraordinariamente diversos Juan Bautista Vico¹¹ y Lessing. El caso de Vico llevará en último término a la inmediatez absoluta de la intuición-expresión de Croce y la disolución por éste de toda *techné*, retórica o poética, ya a comienzos del siglo xx, pero la tradición alemana conducirá, tras Lessing, a la explicitación fundamental, como un eslabón hoy perdido pero insoslayable y relativo a la generalidad del

10. Se trata de la distinción vacilante, inclusiva o desglosadora, pero a fin de cuentas de entidad similar, entre Oratoria/Retórica/Didáctica/Historiografía y, finalmente, tiempo después, Ensayística sobre todo. Es muy recomendable observar este proceso en la producción tratadística del siglo xix, cuando la historiografía literaria poseía un lugar de primer plano en la consideración de las ramas del saber. Véase, como ejemplo, el tratado decimonónico español más importante, a su vez representación excelente de la preferente inserción literaria de la estética en su origen como disciplina, y por ello también aquí ha de ser distinguido: Manuel Milá y Fontanals, *Estética y Teoría literaria*, que discierne, dentro de los géneros prosaicos, las gamas del oratorio, el didáctico y el histórico (ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 2002, pp. 201-230). Milá mantiene y matiza bien la relación oratoria/poesía lírica, que de uno u otro modo es también la línea de interpretación que alcanza a la primera gran poética del género Ensayo (G. Lukács, «Sobre la esencia y forma del Ensayo», en Id., *El alma y las formas*, ed. de Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 13-39) y es retomada en la segunda, con probabilidad la más importante poética, en sentido propio y como valoración general, del siglo xx: «El Ensayo como forma» de Th.W. Adorno (en Id., *Notas de Literatura*, trad. de M. Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 11-36). Hegel había ponderado especialmente el deslizamiento entre poesía e historiografía. Aunque ya escapa en verdad a los límites de nuestro objeto actual, complementariamente puede comprobarse el replanteamiento de estos problemas y en particular su desenvolvimiento contemporáneo, muy relevante para la novela y lo que pudiera entenderse como confirmación, que después indicaré, de la hegeliana disolución del arte en el pensamiento, en mi *Teoría del Ensayo*, Madrid, Verbum, 1992. Por lo demás, del concepto central adorniano me he ocupado en «El problema de la teoría del Ensayo y el problema del Ensayo como forma según Theodor W. Adorno», en *Educación Estética*, 2 (2006-2007), pp. 55-76.

11. Giambattista Vico, *Ciencia Nueva*, ed. de R. de la Villa Ardura, con preliminares de J.M. Romay y L. Pompa, Madrid, Tecnos, 2006.

arte, arte de la palabra y arte de la plástica o la pintura, de los ‘modos de expresión’ kantianos, es decir «la analogía del arte con el modo de expresión que emplean los hombres al hablar» según el parágrafo 51 de la *Crítica del Juicio*¹². Esta ‘expresión’ sería aquello que Schiller abandonó en el plano de la forma a fin de transcender al espíritu. De ahí, entre otras cosas como en un plano más general la decisiva de su teoría del conocimiento, el kantismo como fuente posible de formalismo. En el criterio de Croce¹³, la coincidencia de ‘forma’ con ‘expresión’ daría lugar a una inmediatez a través de esta última, a una anterioridad en coincidencia con el primer habla u otro medio, lo inicial, anterioridad en la cual la determinación ahí del objeto estético permitía suprimir todo el arduo proceso teórico kantiano conducente a la forma como belleza, es decir la completa teoría del juicio estético. La otra gran supresión croceana es la relativa a su consideración de los géneros literarios como una falacia epistemológica que crea la categoría para después proceder a su llenado olvidando que toda realización artística consiste en una expresión individual y única. Por ello, es necesario subrayar cómo la estética de la ‘expresión’ fue capaz extremadamente a manos de Croce de conducir a una completa laminación de toda *techne*, Retórica, Poética y Teoría de las artes, además de toda categoría estética y toda construcción técnico-teorética del objeto más allá de una primera ecuación intuición-expresión que diríase ceñir objeto y sujeto.

Por lo demás, Hegel al diferenciar taxativamente entre obra de arte poética y obra de arte prosaica¹⁴, aun limitando su reflexión sobre este último término a los dos géneros de la oratoria y la historiografía y entendiendo que éstos participan en menor medida de la actividad artística y es su contenido más allá del modo y la forma aquello que los diferencia de la obra poética, lo cierto es que parece intuir, aun por negativa, el relieve posible de esta doble determinación y en especial si se toma en cuenta que el arte, en concepto hegeliano, es cosa del pasado, y por tanto estos otros géneros de algún modo habrían de permanecer como una relegación a la modestia del futuro...

Parece evidente que las operaciones romántica y hegeliana configuran un proceso dialéctico antitético: de la desagregación y la multiplicidad de los entrecruzamientos románticos a la fuerza hegeliana de los géneros puros conducentes a la superioridad de la síntesis superadora sin concesión a formulaciones híbridas, fenómeno este último cuya negación representaba la negación de la ópera y en general del aspecto característico de un futuro ya trazado por la *Romantik*, futuro que a juicio, implícito, de Hegel podemos entender sin riesgo de falsa conjetura que no habría de ser sino el del avistamiento de una decadencia como desmembración caótica sin vitalidad y, desde luego, según su juicio ya explícito, como disolución del arte en el pensamiento. Ahora bien, es imprescindible entender cómo el teórico entremezclamiento romántico, llevado a la práctica con una u otra fortuna, y extendido a toda Europa, con resoluciones decisivas, ya definitivamente fundacionales, por así decir, y radicales, mediante los géneros breves del poema en prosa y el fragmento (y aun

12. Sigo la versión de García Morente, en Madrid, Espasa-Calpe. Estos modos kantianos, que a lo que parece han pasado por completo desapercibidos, permiten establecer una suerte de eslabón perdido. Lo hice notar en «Las categorizaciones estético-literarias de dimensión: Género/Sistema de Géneros y Géneros breves/Géneros extensos», en *Analecta Malacitana*, XXVII, 1 (2004), p. 10.

13. Véase Benedetto Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, ed. de P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón, Málaga, Ágora,

14. G.W.F. Hegel, *Estética*, ed. de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985, vol. VIII, pp. 46 ss.

el ensayo como dotación de una esfera diferente que advierte de otro ámbito externo al de la rotación triádica de los géneros estrictamente artísticos), cómo el entremezclamiento romántico —decíamos— vino a proponer una exigencia de interpretación de las combinatorias posibles. La respuesta a este criterio fue dada por Krause como justa asunción del problema frente al rechazo hegeliano antirromántico en este punto. Y el hecho es que el desarrollo de esta postura produjo en Eduard von Hartmann una resolución elevada en general al momento técnico más rico, matizado e iluminador de la historia del pensamiento acerca de las artes y los géneros literarios.

Krause, siempre fundado en la organicidad y la armonía, tanto en sentido teórico como histórico, realiza varias discriminaciones generales destinadas a la configuración permanente de la unidad del todo. Además, para empezar y siguiendo su no infrecuente sentido práctico más allá de la circunstancia teórica de su época, Krause no relega ni descalifica a la Retórica. Ya expliqué en otra ocasión, a propósito de la edición española de su *Compendio de Estética* en versión de Giner de los Ríos, cómo distingue Krause en la variedad del Arte modos y grados, y, paralelamente a Goethe, estilo y manera¹⁵, estableciendo además a partir de la relación entre la vida finita y la suerte o providencia, otra determinación general de la belleza artística: lo armónico —en primer lugar—, lo trágico y lo cómico y lo tragicómico o humorístico, que se compone de los dos anteriores. Se diría un tetractys o década pitagórica en la cual el uno (sobre cuatro) es el principio a diferencia de la adopción del tercero como síntesis y momento unitivo final presentado por Schiller. Esta distinción queda asimismo aplicada a la Poesía, pero se trata de una categorización efectuada al margen de la clasificación triádica de géneros morfológicos: épica, lírica y dramática, que son géneros fundamentales o simples sobre los cuales Krause considera matemáticamente todas las posibilidades combinatorias multiplicadas dentro de cada uno de ellos como géneros compuestos¹⁶. Krause adopta ahora una suerte de *ars combinatoria* a partir del 3 heredado (subsumido en la década) sometiénolo a combinación binaria con resultado de 6 y a combinación ternaria con resultado de 10. Esto es:

Simple: épica	lírica	dramática
Binario: ee	el	ed
	ll	dd
Ternario: eee	eel	eed
	Ell	eld
		Edd
	lll	lld
		ldd
		ddd

15. Karl C. F. Krause, *Compendio de Estética*, traducido del alemán y anotado por Francisco Giner de los Ríos, ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1995, p. 24.

16. Ibid., pp. 120-125.

Siendo que las combinaciones o/y reiteraciones responderían a casos como el de épica episódica (ee), una canción dentro de una oda (ll), un drama dentro de otro (dd) o una novela que combina elementos épicos, líricos y dramáticos (eld) ya predomine uno u otro y será de suponer que el orden deba señalar la dominancia. Naturalmente, esta combinatoria puede permitir una complejización expositiva de relaciones o incluso acceder a una formulación intrincada por cuanto haga necesario distinciones subordinadas múltiples y no sólo de jerarquía. En cualquier caso, la nitidez y eficacia del método, en realidad analítico/combinatorio, facilita notablemente un procedimiento inmediato de evaluación y resolución. El sistema combinatorio, con trazado de raigambre hermética, se multiplica y cierra sobre sí, piramidalmente sobre su base triádica, aunque a vista nuestra, y quizás también de la del arte del propio Krause, debiera tomar en cuenta al menos un componente exterior a la tríada, 'ensayístico' siguiendo nuestra denominación genérica pero llámese como se quiera, mediante el cual fuese factible una verdadera apertura del objeto género y, por demás, explicitase e incluso reinsertase una distinción como la de finalidad del propio Krause, mediante la cual asume la extensión del arte literario más allá de la restricción puramente poética. Meramente enumeraré esa y las restantes distinciones del autor a fin de que pueda obtenerse una imagen de conjunto.

Por lo demás, nótese la dimensión genérica eficazmente totalizadora de las restantes distinciones, eficaz y desembarazadamente sustentadas como especificación temática (religiosa, profana, mixta), de estilo, que es salvando un pequeño matiz la retórica más tradicional, y la de la finalidad, que se permite incluir en coincidencia con el propósito de abrazar por completo la realidad una diferenciación, por otra parte bastante convincente, entre pura, aplicada y mixta; así como de tres períodos principales en la historia de la Poesía: antiguo o ante-cristiano (básicamente caracterizado en coincidencia con Hegel), romántico o medieval (en el sentido usual de los románticos y Hegel), y nuevo y moderno (que se atiene a la categoría 'sentimental' de Schiller e incorpora el 'humorismo' de Jean Paul a su vez asumido por Hegel, y haciendo converger el espíritu clásico y el romántico). Sin embargo, a completa diferencia del criterio de Hegel, piensa Krause en el gran futuro del arte y que el desarrollo de la tercera edad de la humanidad, tan sólo en germen, es lo que habrá de desenvolver la perfección y la belleza de la Poesía. Esto tampoco deja de constituir una formulación doctrinal característicamente hermética.

Ahora bien, procede hacer patente, como conclusión al examen de la teoría krauseana, cómo el conjunto del dispositivo genérico elaborado configura una doble argumentación de belleza artística y estructura triádica el cual viene a diseñar ambiciosamente un entrecruzamiento totalizador de los modos del sentimiento o tendencias del espíritu enunciados por Schiller y la tradicional estructura de géneros que dialécticamente culmina en Hegel. Y la pregunta de cómo se articula ese doble plano responde a la fórmula de que a la perfecta tetractys del cuatro se incorpora como particularización, en este caso la Poesía, el cinco, una cabeza, el centro de los cuatro puntos cardinales, o síntesis de los cuatro elementos, como salida a otro plano de la estructura piramidal de la década.

Desde un punto de vista muy general acaso convenga advertir que el espiritualismo optimista de Krause pasa en Eduard von Hartmann a ser un espiritualismo escéptico que ha perdido la fe en el progreso humano y entiende el arte como el gran mundo de las ilusiones para consuelo de las desgracias de la vida. La teoría de los géneros literarios

de Hartmann, que tiene lugar en *La Filosofía de lo Bello* (1887)¹⁷, una obra decisiva para el pensamiento literario moderno en general, para la llamada estética de la recepción y del lector entre otras cosas, curiosamente ha sido ignorada. A mi modo de ver, Schelling y Hegel constituyen la gran condición de Hartmann pero la teoría de los géneros de éste presupone la integración de una perspectiva de cosas, tuviese conocimiento de ella o no, tal la que ofrece esquemáticamente el sistema combinatorio de Krause. O incluso podría decirse otro tanto de la teoría del arte en general, dentro de la cual la teoría de los géneros literarios se inserta y nosotros por autolimitación no vamos a tratar más allá de lo estrictamente necesario al actual propósito.

Hartmann argumenta que existe una cierta y previa actividad artística de bajo grado (lo sensible, material y dinámicamente agradable) pero que las artes plenamente dichas responden a la distinción de artes no-libres de finalidad extraestética (subordinadas a las técnicas, entre las cuales es de notar que se consideran la rítmica, la métrica y la estilística eufónica) y artes libres, diferenciables en primer término como simples o compuestas. Hartmann, que posee un pensamiento muy maduro acerca de la cuestión taxonómica, rechaza tanto el tipo de clasificación dialéctico a no ser natural consecuencia del objeto y los conceptos meramente universales abstractos como aquel tipo de clasificación muy amplio o muy restringido al igual que aquellos que coordinan subespecies de artes distintas o bien equiparan artes de significación superior (poesía) y de significación inferior (artes de percepción). En cualquier caso, piensa Hartmann que las clasificaciones se imponen por fuerza de su claridad y alta competencia demostrada en el tiempo y no de manera asertórica.

Es de considerar, aun como simple esquema, el magnífico sistema y argumento de Hartmann. Las artes libres simples son discernidas según el tipo de apariencia estética perceptiva o fantástica. La poesía, el arte superior de la apariencia fantástica mantiene paralelismo triádico con el arte de la apariencia perceptiva, creándose la relación: épica-arte figurativo, lírica-música, dramática-mímica, relación que es bidireccional, o sea que lo figurativo pertenece preferentemente al discurso épico y éste asimismo a la figuración. La épica tendrá como subgéneros una épica plástica y una épica pictórica más la novela posterior; la lírica será lírica épica, lírica pura y lírica dramática; y la dramática, que es síntesis, será dramática lírica, dramática épica y propiamente dramática, siendo por otra parte que la representación dramática pertenece ya a la obra de arte compuesta. Por su parte, las artes libres y compuestas determinan tres combinaciones unitivas: uniones binarias (vínculos entre las artes perceptivas entre sí y entre las artes perceptivas y la poesía o sea épica, lírica y dramática); uniones ternarias (vínculos entre artes perceptivas -el ballet- y entre artes perceptivas y la poesía; y unión cuaternaria (entre música y género dramático, es decir la ópera o drama musical). Pero, en fin, ni las artes compuestas superan a las simples ni éstas hacen superfluas a aquéllas.

La teoría de Hartmann, la más elaborada y perfecta como auténtico estudio morfológico y conceptual de los géneros sobrepasa la dialéctica hegeliana ya desde su renovación

17. Eduard von Hartmann, *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*, ed. de Manuel Pérez Cornejo, Valencia, Universidad de Valencia/Institutó Alfons el Magànim, 2001. Una exposición de la teoría de Hartmann puede verse en mi trabajo, «La estética literaria de Eduard von Hartmann. La filosofía de lo bello», en *Analecta Malacitana*, XXIV, 2 (2001), pp. 557-580.

metodológica de base inductiva, pero permanece erigida y abierta, en época de cultura decadentista, ante un mundo que artísticamente se derrumba por cuanto ya no le restaba camino por recorrer y habría de quedar finalmente cercado en poco más de veinte años por el inicio de la Vanguardia histórica. De manera magistral Hartmann da resolución a la vieja e ignorada idea agustiniana de integración de unos géneros (retóricos) en otros revelada como gran decisión revolucionaria artística por la primera generación romántica. Pero el verdadero problema, por muchas distracciones y humos operísticos y demás que hubieron de aparecer en el horizonte, en realidad ya no estaba en la dilucidación específica de unas modalidades artísticas dentro de otras sino en un horizonte mucho más amplio, sólo en cierto modo intelectual más sutilizado, y de clave no unilateralmente artística que atisbó genialmente Montaigne, quién sabe si Hegel de algún modo había barruntado y él no consideraba en sus presupuestos ni aún podía vislumbrar.

II
GÉNEROS LITERARIOS ARTÍSTICOS

POSIBILIDAD DE LA POESÍA

LA DESACRALIZACIÓN masiva caracterizadora de la cultura contemporánea hace patente una reducción de la sustancialidad de la poesía, por cuanto las grandes o profundas simbolizaciones se hallan en disminución progresiva. Esto dificulta el objeto de reflexión, lo adelgaza o incluso tal vez lo conduce a la ambigüedad ontológica, pero asimismo facilita su contemplación, pues discrimina acerca de la posibilidad de ser y facilita el despliegue de una cierta visión de orden histórico. El mundo originario del lenguaje, la poesía y la religión, cabe decir que *desunió*, y asimismo trivializó, pronto, el primero de esos componentes, mientras que estos dos últimos, amparados en el hecho de que el lenguaje es, en la vida, lo anterior, lo que está a la base, mantienen una existencia complicada. No es necesario considerar ahora el arte independientemente, como producto de lenguaje distinto o superpuesto al de la poesía, e incluso al de la religión. La pervivencia, o supervivencia, de la religión y la poesía necesariamente se ha de entender en un plano histórico; y además habrá que preguntarse qué significa lo histórico respecto de su posibilidad. Ahora bien, la noción de la situación del lenguaje es un falso supuesto, y su permanencia como tal lo que hace posible el desplazamiento cuyo resultado enturbia unilateralmente a la religión y la poesía. El lenguaje, que es *figura viva y unitiva*, de la conciencia, *muere* por convencionalidad; de igual manera que la poesía, esencial e históricamente, también muere de convencionalidad, es decir de acuerdos estéticos pragmáticos aliviadores de la inminencia intensa del espíritu que se ejecutan sobre la base de otros acuerdos estéticos pragmáticos, los anteriores del lenguaje ya sustancialmente trivializado. El error, ya explícitamente desde *El más antiguo Programa sistemático del Idealismo alemán* consiste en reclamar una nueva mitología como elemento esencial, y con valor generalizable. La mitología no es la sustancia estética ni está inevitablemente en el ser necesario de la poesía, y por tanto de su posibilidad, sino tan sólo constituye un aspecto de modalidad de materia, es decir una incidencia. Una incidencia que es, en un sentido, *decisiva*, pero en el curso de lo accidental. El mito erige un modo del símbolo conducido a especial valoración en la vida comunitaria o a expresión transmisible y por ello está en la poesía, como podría decir que asimismo está en el inconsciente, y se hace consciente con el habla, esto es en el discurso, que no tiene por qué ser oral, o mediante otro lenguaje artístico (eminentemente la pintura), aunque al fin ligado siempre, sea como fuere, al lenguaje verbal. El mundo originario de la conciencia es sobre todo lenguaje, sólo se hace definitivamente comprensible y penetra en la autoconciencia en tanto que lenguaje. Nada sale de la nada, ¿de dónde el lenguaje? Eso es lo terrible, al fondo, de toda gran pregunta ontológica, pues lo ontológico depende del lenguaje. La religión, la poesía son formas de la dialéctica íntima y simbolizadora que sólo exponen cierta plenitud

en la medida en que las asiste el lenguaje, o sencillamente son lenguaje, en cuyo principio está la sustancia estética, pero tal. Y el problema del lenguaje es paradójicamente, quizá en virtud de su omnipresencia, el olvido esencial, es decir su trivialización provocada por el uso meramente instrumentalizador que conduce a la ignorancia de lo anterior esencial, el aspecto de conciencia originaria que se manifiesta como sustancia estética. (Por ello las máquinas o los diversos artefactos relativos al caso son un alejamiento de lo «esencial», sobre todo y en líneas generales en tanto que *reproducen* lenguaje y *desligan*). El siguiente problema en este sentido que interesa, problema que tampoco deja de ser explicativo, consiste en que situados en el espacio autoconsciente de la comprensión el lenguaje se confunde con el hombre, con su conciencia y su ser común. Son los «entrecruzamientos» de la vida. Pero, ¿mediante qué se produce *esta vida*? Ciertamente, algo mueve toda esta animación. La animación, sus intenciones, parecen provenir de la fuerza de la conciencia originaria, que se perpetúa. La gran potencia necesaria para tanta actividad sólo puede especificarse en aquello que llamamos *intuición*. La intuición, algo bastante desconocido, y que acaso no tengamos que intentar «conocer» si no es intuitivamente. Intuyo que «conocer» la intuición únicamente puede provocar disparates. La intuición exige respeto. ¿Qué subsiste de respetado en el hombre? La intuición, que de principio parece ilimitable, diríase una fuerza más que una facultad. La irreductibilidad de la intuición es tal vez *el secreto*. ¿Qué fue de la kantiana intuición intelectual?

La poesía es una cuestión de *vivacidad*. A la pregunta por el ser (poesía), responderemos: un movimiento o proceso, pues esta realidad de lo mudable es, pese a todo, aquello que mejor permite identificar lo permanente de esa *sustancia*. La poesía consiste en una sustancia producida en intenso proceso, es decir la lengua en sentido intensamente vivo. La lengua es *continuum*, pero hay muchos diferentes grados de lengua, por así decir, o clases de producción intensa. Si discriminamos la poesía en tanto que sustancia generalizable más allá del lenguaje verbal, se entenderá pues lo mismo respecto de esos otros posibles lenguajes no verbales del arte. Considerada en su concreción verbal, quizás la artística por antonomasia, en virtud de la completez de su naturaleza relativa al hombre, la poesía configura una clase y grado de lengua en la cual la intensidad del proceso de la *síntesis* de los «modos de la razón» y los «modos del sentimiento» se inclina de cierta manera hacia estos últimos. Es sabido por experiencia común que la poesía se encuentra en distintas formas de discursos. El lector, por encima de sus peculiaridades individuales, constata con frecuencia una gran cualidad poética en, por ejemplo, un fragmento de novela, o de ensayo, lo cual hace patente la separación de la sustancia estética poesía de los límites de género. Sencillamente porque los modos del discurso se subsumen en géneros, pero no son géneros. Los géneros son *modos del espíritu* (Schiller) que se expresan mediante modos del discurso.

Si entendemos que la posibilidad de la poesía, desde el punto de vista de sus concreciones, ha de resultar de la relación que haya lugar en la creación de un lenguaje de proceso intenso, reflejo de lo unitivo originario, cuyo equilibrio se incline en favor de los modos del sentimiento en cuanto que otorgan forma dominante sobre los modos de la razón, se podrá asumir con naturalidad que han de ser muy diferentes no sólo los grados y clases de ese lenguaje sino también los géneros de la Literatura en que nos podrá ser dada la intensidad viva propia de la sustancia estética poesía, y que todo ello a su vez se refiere a un acontecimiento que depende de la civilización y cultura en las cuales se realice. De ahí

que, situados en lo general, la condición de posibilidad de la poesía no es sino un estado del *sujeto* que se manifiesta creando un objeto, o no, o una clase y grado del mismo; un yo «depositario», núcleo representativo total y vivo del Espíritu determinable y determinador de la creación de lenguaje intensamente vivaz.

Una época como la presente, en la que existe el consenso filosófico de la disolución del sujeto no parece que pueda proclamar de manera clara y distinta cuál sea la posibilidad de la poesía. Evidentemente, ¿qué expectativa brinda para esa consecución una época cultural que reduce funcionalmente el volumen del yo, su densidad conocida, mediante derivaciones de la trivialización destranscendentalizadora del sujeto? Porque el hecho es que desde esas instancias no es perceptible la promoción de un *sujeto nuevo*, ni su idea. No se trata, entiéndase, de la pervivencia del antiguo sujeto cultural sino de la posible manifestación especial de un sujeto que al renovarse pueda ofrecer los elementos para una nueva intensidad en tanto que, históricamente, los anteriores procesos de intensidad conocidos no pueden subsistir a fin de promover el futuro. Sin embargo, también cabría argüir que el actual estado poético de vacío constituye el lugar adecuado, acaso el momento óptimo para la nueva ideación o para la conjetura como especulación ideadora. Al menos, dialécticamente esto es así y, por otra parte, tiene que ver con aquéllo de lo cual se va a hablar, con lo temático, y también con las técnicas y las improntas del discurso. Al caos siempre subsigue una cosmogonía, diría Eliade.

¿Es vislumbrable alguna posibilidad nueva de la poesía, de esa sustancia estética intensamente viva como manifestación del espíritu en lenguaje? ¿En cuanto forma, lo poético del conflicto sustentador de la representación del objeto? ¿Lo poético más interiorizado del dominio primordial del sujeto? ¿Tal vez el intento del espíritu más profundo de la Modernidad, la síntesis utópica del Idilio schilleriano? Este Idilio, análogo a la Idea platónica, superación de toda diferencia entre *lo real* y *lo ideal* significaría la luminosidad del espíritu perenne, y debe continuar siendo el *desideratum*. Si no otra cosa, de momento habremos de permanecer atentos a una realidad mucho más modesta del espíritu.

Según Hegel la cuestión era clara, pues con el Humorismo romántico todo este asunto de la poesía y el arte, de la gran poesía diríamos, ya había concluido: es el final de una dialéctica histórica del arte en la cual el sujeto lo ha inundado todo (conclusión del proceso revolucionario moderno de subjetivización del arte y del pensamiento). Y es más, si se observa la poesía de la Vanguardia histórica, última decisión moderna importante, se advertirá cómo aquello que de ella triunfa no es más que la tendencia a la disolución del sujeto que por último transitó el final desastroso de su evolución histórica en la segunda gran guerra, el lugar más lejano de la idea de humanidad originada en los mayores pensadores del arte moderno. Sería preciso, y esto es lo difícil, encontrar de nuevo el Espíritu tras la pérdida del «antiguo» sujeto moderno. La presencia de un milenio que se inaugura exige abandonar todo milenarismo, pero propone a la poesía un problema que de inmediato se torna por completo interrogativo. Es un asunto eminentemente interrogativo: de adivinación filosófica, o de prescripción de la poética; un asunto importante, o así para nosotros, acerca de qué se ha de construir y cómo.

¿Qué sucederá? La pregunta acerca de qué sucederá debemos sustituirla por esta otra: ¿qué hacer?, la cual es requisito para una mejor posición del sujeto y primer paso de un proyecto de decisión. Sin duda nuestro momento histórico permite un gran pertrechamiento,

el avistar desde cimas conclusas y una posible gran autoconciencia del saber histórico, así como sin duda un posible gran saber histórico de la autoconciencia, en la cual finalmente se halla el arte. Ése es nuestro privilegio y, paradójicamente, nuestra limitación.

Una reflexión atenta a los sutiles movimientos del decurso histórico de la poesía y del arte hace hoy perceptible el fenómeno de que los estatutos de las artes y la poesía *ya han cambiado*. Es un hecho que sólo está a falta de reconstruir y explicar. En realidad no consiste en nada nuevo ni inesperable, pues se trata de una más de las reclasificaciones que la historia efectúa; tras la clasificación idealista, que especialmente sobrepuso la Música a la Pintura y asoció aquélla con la Poesía, sobrepasado el componente dialéctico positivista del Realismo, tuvo lugar el reajuste vanguardista. De ello pienso que se sigue el que la idea hegeliana del final del arte es, al menos en lo que a su *dirección* se refiere, básicamente correcta. Sólo se equivocó Hegel en la manera, y relativamente. Acaecida la desintegración de la forma kantiana el arte no se disuelve directamente en filosofía, en un sentido, pero sí a su vez, parcialmente, la filosofía en arte, como puede comprobarse en la tendencia de nuestro tiempo. Así, tanto desde la perspectiva del arte como desde la de la filosofía, hay disolución, lo que sucede, por supuesto, es que no se trata de triunfo alguno de la filosofía del saber absoluto. De ello también se sigue la «definitiva» pérdida, «desde todas las partes», del concepto idealista de *infinitud*; y si esto se confirma habría que pensar acerca de la *limitación* (en la cual residía, según Schiller, la fuerza del artista antiguo; pero con la peculiaridad de que éste no se hallaba alejado de la Naturaleza). El poeta moderno se constituiría en cuanto que reflexiona sobre la percepción del objeto, es decir que trabaja de algún modo con ideas. ¿Hasta qué punto cabría pensar en reconducir este camino? Como salida amplia, yo no concibo en este sentido una idea a corto plazo; más bien pienso en una opción modesta. Además, no creo que podamos estar nada seguros de que la intensidad viva de la poesía vuelva a encontrar previsiblemente en una dimensión de envergadura su sustancia para la existencia, una existencia más o menos centrada en un género de la Literatura, esto es una reificación profunda en un nuevo tiempo según la dominante tal como la hemos conocido hasta ahora. Es decir, en último término la recuperación de la fuerza intuitiva de la conciencia originaria. Esto sería la posibilidad de *unidad y centro*, y sólo así expresión de un modo del Espíritu. A este propósito mi conjetura no es la de la *unidad* producida para la manifestación del lenguaje instituido en género propio y distinto, sino la *dispersión*. Desde esta perspectiva se dirá que la sustancia estética poesía, su posibilidad verbal, en buena medida perviviría anidando en lugares diversos y dispersos, como hasta ahora siempre sucedió, sólo que ahora ésta sería su *forma* decisiva. En cierto modo, tal fenómeno venía vaticinado por algunos síntomas importantes, de entre los cuales los más relevantes y concretos son sin duda, a mi juicio, la creación moderna del poema en prosa y la desintegración propia del fragmentarismo igualmente moderno. El Ensayo, el único gran género ideado con posterioridad a la era clasicista, probablemente haya de ser, podría ser, un notable lugar de experimentación utilizada de la nueva poesía, y quizás el mejor refugio para la misma. He escrito en otro lugar, que el discurso reflexivo del Ensayo no es una alternativa a los discursos del arte y de la ciencia, no los niega sino que sintetiza ambas cosas, es una síntesis de otras dos diferentes síntesis, su más perfecta convivencia integradora necesariamente imperfecta, en la cual se encuentra la posibilidad propia. A diferencia de la progresiva y previsible trivialización novelística (¿será una nueva épica

moderna africana la posible sustitución?), el género joven del Ensayo, mejor alistado para la época mercantil-cibernetica, que la ha visto nacer, acaso pueda ofrecer su forma poliédrica y su cambiante síntesis liberadora de la conciencia originaria en originalidad natural, de escasa convención, como taller de poesía. Si la poesía ha de morir, sobreviviría engastada en el Ensayo para, en un futuro posible, poder ser restituida, como a través de una nueva cosmogonía que surgiese del caos, al mundo de la manifestación de la *unidad originaria* del Espíritu, que pervivía como reflejo en la unidad de género.

El necesario abandono de la radicalidad de *lo nuevo*, categoría consumida vehementemente por la modernidad artística, deja el espacio vacío imprescindible para la contemplación de la misma. El problema es crear un nuevo sujeto, no crear objetos nuevos. La poesía, para poder ser, habrá de aprender por vez primera a contemplarse a sí misma con nueva mirada, compleja en el reacopio de su fuerza originaria, y más allá de la apariencia, de su forma, comprender la *vida* que tras ella hay construida sobre la intuición, *comprender y actuar como si nada*, no intentar una vuelta «histórica» al mundo originario (que es el error que culmina en Nietzsche y Heidegger, producto de una interpretación confusa del gran idealismo). La intensa sustancia en movimiento de la poesía puede observarse en el ritmo, pero la poesía no depende esencialmente de éste. De manera análoga a la mitología de la materia, el ritmo no es condición de la vivacidad intensa de la poesía sino de la vida común del lenguaje, que en la poesía (a diferencia de lo que pensaba Croce, se intensifica de algún modo). La realidad entrevista de la intensa *vivacidad* del lenguaje que es relevantemente poesía define un proceso, con los accidentes e incidencias que fueren, patente y distintivo en la expresión tocada por el alma, la síntesis del Espíritu en los modos de la razón *formados* mediante los modos del sentimiento. Incluso el mismo Aristóteles consideraba el ritmo un medio para la mimesis, pues bien, cambian los medios según las artes, y en ellas permanece en cuanto tales la intensa *vivacidad*, que es la poesía, y que supera la mera *figura viva* ya desvaída del lenguaje, es decir lo reencuentra. La poesía no es una forma rítmica del lenguaje, como venía a creer Mallarmé, aunque toda poesía posea probablemente una intensidad rítmica. Si así fuese, no se trataría más que de una *musicalidad* superficialmente entendida y que en Schiller es característica de la poesía moderna y, en cualquier caso, para él significa muchísimo más que un rasgo formal.

Si se continuase avanzando extensamente en el sentido de la dispersión de la poesía, aquello que convendría evitar en un futuro son los extremos de la disolución, pues lo que carece de entidad localizable es algo que ya no es posible encontrar, por así decir. ¿Qué sucedería si se perdiese para el ejercicio literario buena parte de la masa más o menos convencional de las grandes estructuras tópicas, y con ello la posibilidad de sus evoluciones, por entorpecimiento de la *intensa vivacidad* de la poesía? Pero la gran cuestión de fondo es la secreta, profunda pervivencia, aquello que podríamos llamar *poesía perenne* por analogía con *filosofía perenne*; es decir, la posible proyección que permanece de la conciencia originaria. La *intensa vivacidad*, que resulta de la huella del alma, es finalmente la *poesía perenne*, que se transmite en el movimiento general de las generaciones como la piedra de Heraclea, en la inspiración imantadora que crea, reencuentra *alma* y no cesa en tanto que se autorreconoce. Esta es la profunda opción del idealismo hasta hoy indestructible, el neoplatonismo de la *forma viva* que se supera configurando, a partir de la conciencia originaria, la *intensa vivacidad* que permanece en el proceso de la sustancia poesía que fue el lenguaje de la original

simbolización aún no dominada por el orden de las convenciones. Existe un gran peligro no evitable en las relaciones entre convencionalización y topificación. La convencionalización da valor instrumental al lenguaje, y por ello le es necesaria. La topificación le otorga la consistencia de la esencialidad funcional de la poesía, por así decir, y por ello también es necesaria a ésta. Una y otra, las realizaciones de la convención, sustentan en término práctico el lenguaje y la poesía y, si bien se mira, le otorgan proyección histórica. Pero esta proyección histórica entra en contradicción con la proyección pura de la conciencia originaria. No es más que el proceso general de la vida, en el curso del cual el hombre produce el proceso intenso de la síntesis poética. Aquí no hay más garantía que la del sujeto de significación, su tenacidad intuitiva, y así persistirá a no ser que éste desaparezca por insignificancia de sí mismo..., y en ese caso el *alma* del hombre ya habría entrado en disolución, o quedado laminada.

SOBRE LA IDEA DE LO TRÁGICO

1

EXISTE UN grado mayor de intensidad y universalidad en lo trágico, en las percepciones de lo trágico, sobre las demás distinciones categoriales estéticas, pues si bien los matices de una fenomenografía del dolor se dirían pertenecientes a una gama de gradación análoga a cualquiera otra, lo cierto es que el fuerte sufrimiento y el hecho de la muerte, más los pasos intermedios, a que éste puede conducir, o ser consecuencia, establece un régimen riguroso e intensivo, y que en medida importante, como advertía el tópico tradicional, iguala la vida de los hombres, pero también la diferencia, e incluso con preeminencia supera los límites culturales, por más que las religiones y el régimen de las creencias asegure una vida nueva tras la extinción de la vida terrenal en tanto que la muerte no sería sino renacer o, en otro caso, transmigración o transformación. Edmund Burke, en su conocida investigación estética, subrayó especialmente, de forma muy empírica para la cultura de la segunda mitad del XVIII, el carácter más incisivo y duradero de las percepciones del horror. Todo esto describe un sentido especificativo de la continuidad del mundo y del arte al tiempo que una limitación de las consecuciones y grados en razón de lo atenuado por la mera apariencia que ofrece el arte. A diferencia, pues, de la relación entre belleza artística y belleza natural, lo trágico presenta una escala de relación evidentemente semejante pero de penetración natural mucho más contundente, dolorosa, poniendo a su vez de manifiesto la evidente distancia que existe, por decirlo en pocas y claras palabras, entre ficción y realidad. El objeto del arte, decía Friedrich Schiller a propósito de lo sublime y de lo patético, es lo suprasensible, concepto por otra parte muy superior filosóficamente al de ficción, que en todo caso debiera acabar por remitir al esquema verdad/mentira que lo subsume y justamente reduce. El hecho, sea como fuere, señala históricamente la ingente dimensión teórica de lo trágico por encima de otra cualquier consideración estética.

La consideración estética en general de lo trágico ha de comenzar, y no podía ser de otro modo, como hacía Hume¹ en su ensayo sobre la tragedia, preguntándose acerca de cómo el terror puede producir placer. Él entiende que alguna razón tenía Fontenelle en sus reflexiones sobre poética al considerar el pesar leve y agradable, el dolor muy atenuado como en ciertas cosquillas, pues por naturaleza gusta al corazón ser conmovido, pero que,

1. David Hume, «Sobre la tragedia», en Id., *La norma del gusto y otros ensayos*, ed. de M.^a Teresa Beriguiustáin, Barcelona, Península, 1989, pp. 66-77.

artísticamente, el surgir placer de un fondo de gran inquietud sólo viene en definitiva asegurado por la elocuencia o el arte con que es representado lo horrible o deprimente. La de Hume ha sido una pregunta muy reiterada, antes y sobre todo después de él. Así Meumann² o Nicolai Hartmann³, que se interrogan por la apreciación de lo desagradable o doloroso, cosa que para el primero se resuelve en el interés por el dolor humano, el tratamiento de ese dolor mediante representación del individuo interiormente dueño de sí mismo, siendo que esa elevación es expresión de grandeza y despierta el placer. Para Hartmann, puesto que lo trágico consiste en la decadencia de algo humano que tenemos por gran valor, en la vida sentir placer por tal decadencia no sería sino perversidad, pero sucede que lo trágico del arte no es la decadencia sino un *aparecer* de ésta que deviene sentimiento compartido y una magia estética de lo trágico o transfiguración de lo humano. Claro, Meumann y Nicolai Hartmann son, además, teóricos postkantianos, que ya asumieron de algún modo el sentimiento mixto de lo sublime formulado en la tercera *Crítica*. Lo que quizás sí debiera haber recordado Hume es el alegrarse con temblor (*exultare cum tremore didici*) de San Agustín en *De Doctrina Christiana* a propósito justamente del estilo sublime⁴. En fin, existen un placer mixto y un placer de lo trágico en el arte por completo alejados de la patología y la perversión, y si bien el arte no es irresponsable o arbitrariamente imaginario como el sueño, lo cierto es que sin esas formas de placer no es explicable la vida del espíritu humano.

Es preciso recordar que la tradición antigua y clásica elevó la poesía en tanto que tragedia al lugar preeminente de las artes en general. Y así ha permanecido en la valoración jerárquica desde la *Poética* de Aristóteles hasta los modernos, Schiller, Hegel y Nietzsche, por señalar tres momentos distintivos de esta época. Ahí existe un significado de todo punto relevante que nos resulta inevitable interpretar; además de calibrar la medida de sus posibles excepciones y límites, y conduce por otra parte a la subsiguiente pregunta, en dos términos: primero, acerca del efecto purgativo o medicina que la expresión o contemplación de lo trágico procura y tan intensamente lo aquilata una valoración estética o poetológica más de dos veces milenaria; segundo, acerca de si lo trágico ya ha perdido definitivamente esa primacía axiológica estética y artística de primer rango; y, en final circunstancia, de ser afirmativa la respuesta a esta última pregunta, acerca de cuál es su porqué.

2

No sólo Edgar Morin⁵ ha recordado cómo Freud explicaba de manera admirable la voluptuosidad del escritor dando muerte a su personaje y la del lector o espectador, pues en la literatura existen hombres que saben hacer morir y personajes que saben morir. El crimen también poseería un sentido iniciático en el devenir de la persona que llega a ser asesino. La serenidad de Goethe provendría de la muerte de Werther, etc. Se trataría —aduce

2. Ernst Meumann, *Sistema de Estética*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948 (reimpr. p. 161, pero es la versión de Fernando Vela, Madrid, 1924).

3. Nicolai Hartmann, *Estética*, México, UNAM, 1977, p. 448.

4. San Agustín, *De Doctrina Christiana*, en *Obras*, XV, ed. de Fr. B. Martín, Madrid, BAC, 1957.

5. Edgar Morin, *El hombre y la muerte*, Barcelona, Kairós, 2003, 4ª ed., pp. 180-181.

Morin— de una posible reconciliación y, en fin, de una muerte estética capaz de satisfacer inofensivamente la agresividad de los hombres al tiempo que apenas deja participar en el ciclo de muerte-renacimiento para el que son necesarios auténticos sacrificios. El teatro, la tragedia, que significaría una verdadera hecatombe de muerte-nacimiento, constituiría mediante la catarsis una ceremonia todavía medio sagrada.

Me voy a permitir hacer notar cómo desde la Ilustración las grandes polémicas de la cultura estética alemana (dejando ahora a un lado las llamadas guerras filológicas), fueron eminentemente disputas ejercidas sobre fondo doctrinal relativo a la tragedia o a lo trágico. El hecho es que con la modernidad lo trágico deviene problemático más allá de su entidad de fundamento antiguo; y si hegelianamente el arte es cosa del pasado, en primer lugar lo sería la tragedia, cuyo tema verdadero original es para Hegel lo divino que deviene en la realidad mundana lo meramente ético⁶. En la primera gran polémica alemana, cuando los suizos Bodmer y Breitinger se oponen ruidosamente al intento de creación de un teatro nacional alemán tal como preconizaba Gottsched, fundado en el ejemplo del neoclasicismo francés, están actuando guiados en última instancia por un ejemplo que es el de los teatros nacionales inglés y español, es decir Shakespeare y, quizás, la tragedia cristiana de Calderón. Las dos grandes actividades polémicas de Lessing, la que surge con Winckelmann en torno a la capacidad expresiva de la obra escultórica Laocoonte, y aquella otra que produce los escritos de la dramaturgia de Hamburgo, son asimismo discusiones que giran en torno a la entidad del arte trágico. Otro tanto hay que decir acerca de la tercera gran controversia, la que tuvo lugar, sobre todo con Wilamowitz y Rohde, también Wagner, a partir de la célebre primera obra de Nietzsche dedicada al nacimiento de la tragedia griega, aunque en realidad aquí se dirimían más bien posturas personales e indirectamente incluso de clanes académicos⁷.

De no ser por Schiller y los románticos, como veremos, la construcción del pensamiento moderno no configuraría en modo alguno una propia postura doctrinal sino el inopinado mantenimiento del primer rango de lo trágico en la jerarquía valorativa, en sentido estético pero sin duda como reflejo ético de un aspecto muy general. Ciertamente, cabría decir, por ejemplo y sobre todo, que la música fue elevada por el pensamiento idealista al primer grado en la escala de las estimaciones, pero nótese que ésta es una distinción entre artes y que la categorización de lo trágico o bien su entidad artística dada se subsume en cualquiera de esas u otras artes, como de hecho vino a suceder históricamente con el drama musical wagneriano, siendo que el relevo musical, en realidad fundado sobremanera en la distinción de la poética schilleriana, que dualizaba las categorizaciones de musical y plástico, era, en tal propósito, el relevo de la pintura o la plástica renacentista para una nueva época.

El problema poetológico moderno de la tragedia, que se comienza a atisbar en los empiristas Addison o Burke, es el de su deslocalización teórica en el espacio de aquello que va a ser la nueva estética, es decir la Estética además instituida como disciplina autónoma a

6. G. W. F. Hegel, *Estética*, ed. de Alfredo Llanos sobre la ed. de Hotho, Buenos Aires, 1985, vol. 8, pp. 276-277.

7. E. Rohde, U. von Wilamowitz-Möllendorff, R. Wagner, *Nietzsche y la polémica sobre 'El nacimiento de la tragedia'*, ed. de L. de Santiago, Málaga, Ágora, 1994.

partir de Hutcheson o Baumgarten y especialmente Kant. El único apoyo verdaderamente serio sólo llegó a concretarse en la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing. El objeto general de la *Crítica del Juicio* y la escasa penetración artística del genio de Königsberg debió hacer patente un fenómeno de desfase doctrinal tomadas en cuenta las importantes decisiones que adoptó Lessing para el nacimiento del teatro nacional alemán tanto en su proyecto de autor teatral como de crítico del género y la escena dramática. Esto es así porque en la tercera Crítica se sigue manteniendo la absoluta supremacía artística de la poesía, y acaso se pudiera sobrentender que de la tragedia⁸, y, ciertamente, Kant, que alcanzó a escribir algunos ensayos, como los dedicados a filosofía de la historia, que podrían contestar al que fue su desencuentro con Herder, no estaba en condiciones de hacer otro tanto con el lenguaje (por seguir nosotros otro gran aspecto de la controversia herderiana) o, ya muy hipotéticamente, mucho menos con la tragedia. De ahí también la extraordinaria relevancia de los escritos de Schiller sobre lo sublime y lo patético, gracias a los cuales el pensamiento moderno accede a un indispensable sentido de coherencia mediante la asimilación estética de lo trágico como sublime patético y por este camino la reasunción *de facto* del aristotelismo de la catarsis.

En cualquier caso, no sólo la radicalidad dilucidadora de los extremos exige advertir la relación trágico/cómico, o humorístico, como designarán inmediatamente los románticos. En tanto que lo sublime integraba en la nueva estética lo trágico, el intento por parte de Jean Paul Richter⁹ de presentar la destrucción de esta entidad sublime como presupuesto del humorismo significaba asimismo la destrucción romántica, al menos en un orden de prevalencia categorial, de lo trágico. Desde el momento en que la *Romantik* alemana centró el dominio del sujeto y estableció la vida como arte y el alma bella, trasladó definitivamente a la esfera de lo individual y privado, por así decir, el asunto trágico, disolviendo esa cultura ritual, estética y ética que culminó temprana y originalmente en la antigüedad clásica. El fundamento trágico, como tantas otras cosas, pasaba o comenzaba a estar en el individuo mismo, en su libertad y su interior abismal y no propiamente en el destino. Esto en una medida parcial es razón del teatro de Schiller, el segundo momento del teatro nacional alemán. El resto sería materia legendaria o histórica. Ahora bien, el asunto de la desestabilización teórica de la preeminencia de las expresiones artísticas de lo trágico, que en la obra teórica de Jean Paul, como el conjunto de sus propuestas doctrinales, no es más que un intento de sobreposición al pensamiento de Friedrich Schiller, del cual depende en toda estructura fundamental, arranca justamente de *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, donde por vez primera se argumenta fehacientemente la posibilidad de superioridad de la comedia sobre la tragedia¹⁰. Esta última, según Schiller, es superior en razón de su objeto, pero no en razón del sujeto, pues en la comedia nada sucede por el objeto y todo por el poeta, que no ha de tomar impulso, en aquél casi ya dado por la materia, sino estar, permanecer igual a sí mismo, es decir ser bello con facilidad y de modo permanente, a diferencia del

8. I. Kant, *Crítica del juicio*, ed. de M. García Morente, Madrid, Espasa Calpe, párrafos 51 y ss.

9. Jean Paul Richter, *Introducción a la estética*, ed. de P. Aullón de Haro con la colaboración de F. Serra, Madrid, Verbum, cap. V.

10. F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, ed. de P. Aullón de Haro sobre la versión de Juan Probst y Raimundo Lida, Madrid, Verbum, 1994, pp. 38-39.

poeta trágico, cuyo carácter sublime de ser libre lo será a intervalos y esforzadamente. La belleza cómica produce, pues, una libertad de ánimo que la tragedia sólo aspira a alcanzar superando la violencia de las pasiones.

Desde el criterio de Friedrich Schiller, pues, existe un seguro efecto liberador en la comedia. El liberar o purgar el alma, que todo el mundo recuerda en tanto que la gran cuestión finalista de la *kátharsis* aristotélica y cierto correlato hipocrático, era reservado a la tragedia, aunque también relativo a la música, pues adviértase que en la *Política*¹¹ hace notar Aristóteles cómo a través de las melodías sacras, que producen el frenesí místico, vemos restablecerse las almas en virtud del tratamiento catártico. Y las almas necesitan ser purgadas a consecuencia de, o bien de las pasiones extremadas; necesitan ser aligeradas, como encantadas, y para ese fin sirven las melodías purificadoras, que por demás producen un placer inocente. Por tanto melodías previstas, que escapan a la peligrosidad no reglada de la música que tanto preocupaba en época clásica, como se puede recordar en la polémica de Damón sobre el *nomos* apoyada por Platón y ese gran relato sobre el mito de Orfeo o Apolo y Dionisos en cuyo argumento se describe el control del ánimo y la reconducción a la medida del sátiro perseguidor de la doncella gracias a la intervención adecuada mediante la penetrante melodía de la flauta. Como veremos, este mismo mito no es casual que también exista referido a Pitágoras. Otra cosa es que, a mi modo de ver, también sea pertinente interpretar la catarsis en ciertos extremos de la representación plástica (pienso especialmente en un caso como el de varias obras de Goya, en tiempos modernos, una vez definitivamente olvidada la profunda exclusividad inquietante y misteriosa, peligrosa, del oído, que en la antigüedad y en épocas y doctrinas clasicistas reservaba con exclusivismo a las artes auditivas de poesía y música esta finalidad). Estamos desde luego ante materia secularmente tratadísima, cuando menos a partir y en lo referente al fragmento definitorio de la tragedia en la *Poética*¹², pero asimismo es a mi juicio materia de consideración de todo punto irrenunciable.

El hecho es que el despitagorizador Aristóteles asume en la *Poética*, a propósito de la definición de la tragedia, una concreción fuertemente pitagórica como lo es el efecto catártico. Porque si bien éste puede ser retrotraído hasta la concepción primigenia de una mimesis como descarga de tensiones emocionales o arrojo y vómito del danzante, en una situación de embriaguez o de trance de expresión psicológica oral, dramática, musical de algún modo religiosa adscribible a los ritos órficos, eleusinos y otros, de lo que se trata es asimismo de la purgación que ritualmente ordenada recoge la tradición pitagórica, así Jámblico¹³, como una actividad del sabio maestro que se servía de la música y de la danza como medio de salud y para curar las pasiones y ciertas patologías. Y naturalmente esa tradición, en su plano artístico e incluso también cívico, es la que configura el coro de la

11. Aristóteles, *La Política*, trad. de Patricio de Azcárate, Madrid, Espasa-Calpe.

12. Aristóteles, *Poética* (1449b). Anotaré según una de las traducciones más recientes la definición de la tragedia: «imitación de una acción seria y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazonado, empleado separadamente: cada tipo de razonamiento en sus distintas partes, de personajes que actúan y no a lo largo de un relato, y que a través de la compasión y el terror lleva a término la expurgación de tales pasiones» (ed. bilingüe de A. López Eire, Madrid, Istmo, 2002, p. 45).

13. Jámblico, *Vida Pitagórica*, ed. de E. A. Ramos Jurado, Madrid, Etnos, 1991, pp. 79-80.

tragedia de Esquilo y sus evoluciones atenuadas, cosa que tan decisiva fue para las interpretaciones de Schiller¹⁴ y Nietzsche¹⁵.

Entre los polos que van de lo ritual, como pensaba Lessing, a lo medicinal y sus combinaciones, la permanencia del esquema conceptual enunciado por el par piedad / terror (o misericordia / temor) que Aristóteles repite como definición operativa de las pasiones para el efecto catártico revela una situación teórica problemática y misteriosa, de exclusión de las pasiones restantes y de subrayado de una combinación estricta y restringida y difícilmente inteligible. La perspectiva cristiana, naturalmente, hubo de hacer esto más complicado. Asunto distinto es el de lo concerniente a la relación técnica de esa finalidad con los elementos composicionales de la fábula, como consideró Lessing respecto de Aristóteles¹⁶. Alfonso Reyes¹⁷ incidió con agudeza en el problema de fondo del texto haciendo ver la relevancia de las exclusiones, relevancia por otra parte aún más significativa a la luz de la psicagogía de Aristóteles ofrecida en la *Retórica*¹⁸, a la par que el carácter ampliamente comprensivo de la catarsis a su juicioso modo de ver interpretable en gran horizonte como una teoría del alma. Hegel¹⁹ establece una suerte de segundo grado de las apreciaciones éticas y resuelve un todo ético sobre el temor a la potencia ética, eterna e inviolable y la compasión como simpatía con la legitimidad ética del que sufre, lo sustancial y afirmativo que ha de existir para él. Jaspers²⁰ pienso que ofrece una interpretación escueta e incisiva y por otra parte implícitamente atenta a la gran cuestión, que no cabe obviarse, de la selección y permanencia inopinadas del par piedad / terror, al entender que el espectador se siente liberado al cruzar en presencia de manera, digamos, simultánea por esas pasiones. En este sentido correspondería a la simultaneidad, a la fuerza del encuentro contradictorio tanto de dichas fuerzas emocionales como de la doble dirección y proyección antitética de las mismas ser aquello capaz de ejecutar la purificación reordenadora.

Ello sería razón de la exclusividad o de la especial dimensión catártica de la tragedia, de una singularidad histórica y doctrinalmente irrefutada por más que la música, según ha

14. F. Schiller, «Sobre el uso del coro en la tragedia», compilado en Id., *Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos, 1991.

15. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, ed. de A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1973.

16. G. E. Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*, ed. de F. Formosa y L. Perotto, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1993. Se lee en XXXVIII a propósito de Aristóteles: «... formas de sufrimiento (*pathé*) debe poseerlas toda tragedia, sea sencilla o compleja su fábula, porque apuntan directamente a la intención de la tragedia, a la provocación del terror y la compasión; por el contrario, no toda peripecia ni todo reconocimiento, sino únicamente algunas de sus formas, pueden lograr esta finalidad, o ayudar a lograrla en un grado más elevado, mientras que otras le son más perjudiciales que beneficiosas. Desde este punto de vista, al examinar las distintas partes de la tragedia que se agrupan bajo los tres elementos fundamentales, Aristóteles las considera todas y analiza cuál es la mejor peripecia, el mejor reconocimiento, el mejor modo de tratar el sufrimiento; del examen de la primera parte, resulta que la mejor peripecia, es decir, la más capaz de suscitar y fomentar el horror y la compasión, es la que va de lo mejor a lo peor; y tomando en consideración la última, se deduce que el mejor tratamiento del sufrimiento, en este mismo sentido, se da cuando los personajes sobre quienes pesa la inminencia de la situación dolorosa no se conocen, pero se conocerán en el preciso instante en que tal dolor debe hacerse realidad, y esto hará que la catástrofe no se produzca» (p. 249).

17. Alfonso Reyes, *La Crítica en la Edad Ateniense*, México, FCE; O.C., XIII.

18. Aristóteles, *Retórica*, Libro II.

19. G. W. F. Hegel, *Estética*, ed. cit., vol. 8.

20. K. Jaspers, *Lo trágico. El lenguaje*, ed. de J. L. del Barco, Málaga, Ágora, 1995, p. 89.

quedado antes referido (y he aquí otro lado del problema de la concepción aristotélica), participaría del fenómeno, pero a todas luces integrada en una actividad más en consonancia o relativa a la primigenia del coro órfico, es decir de unos danzantes que finalmente pueden ser puestos en relación viva, y no con una mera reconstrucción filológica, mediante la pervivencia en nuestro tiempo de la macumba y ciertas prácticas chamánicas bien localizadas y estudiadas. Ahí también convóquese el coro de la tragedia de Esquilo, pero en el otro sentido asimismo el correlato de las manifestaciones báquicas y de las mujeres presas de furor que estudió Doods en el marco del irracionalismo griego²¹. Por demás, son de recordar aquellos coribantes de los que hablaba Platón. Quizás originalmente en la tragedia griega tenía lugar mediante la dualidad de actuantes (incluyendo entre éstos especialmente a los danzantes del coro) y espectadores la convivencia de esa catarsis previa, como la ritual u órfica, y la posterior de definición aristotélica atingente a los espectadores (pero también, no se olvide, al sólo lector, según se desprende de las conclusiones del Estagirita, para quien no es imprescindible la representación dramática a fin de sustentar el valor fundamental de la obra trágica, lo cual podría entenderse como predisposición teórica al abandono de ciertos hábitos psicosociales incompatibles con el racionalismo de los nuevos tiempos o de la visión aristotélica). A su vez, todo esto contribuiría a integrar mejor una explicación del aristotelismo pitagórico de la especificación catártica de la música, siguiendo, como hemos hecho, lo que los hermeneutas llamaban la conexión real.

Es indudable que la catarsis como práctica y como doctrina en verdad penetran-tes, aun pese a su oscuridad legada, únicamente podía surgir de unas condiciones que podemos señalar en el mundo cultural originario y de los saberes indiferenciados. Pero con esto no haríamos sino asumir a Pitágoras, por otra parte, con probabilidad, el más grande de todos los filósofos. Quizás la reflexión acerca del agonismo griego y el sentido trágico característico de ese pueblo joven; pueblo de algún modo desorientado ante una herencia oscura, abismal en su tiempo histórico inmediato y extraordinariamente patente y portentosa mediante una lengua y una poesía cuya tradición oral homérica ya le entregaba la *Iliada* como forma de tragedia 'nacional'; quizás la reflexión acerca del agonismo griego, acerca del proceso mimético inagotable del cosmos y de la naturaleza y del arte ante la inmovilidad perfecta de la Idea permita atisbar la comprensión de ese agonismo como fundamento de la *kátharsis*.

La aportación de Schiller al problema de la catarsis podría decirse que es el de la necesaria elaboración teórica para el pensamiento estético moderno a partir de la base de Kant que él reconduce y desenvuelve en el terreno del arte mediante la formulación de lo sublime sobreponiendo el espíritu a la mera sensibilidad, es decir la razón al mero sufrimiento. Schiller no omite los conceptos aristotélicos relativos a las pasiones catárticas, aunque no utiliza este último término: «la percepción objetiva del sufrimiento debe producir en nosotros, merced a la invariable ley natural de la simpatía, una sensación dolorosa, que lo convierte de algún modo en padecimiento propio y provoca *nuestra compasión*. La *compasión* no significa únicamente compartir la aflicción de otro o conmovirse por la desgracia ajena,

21. E. R. Doods, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980, cap. III. Para un examen de la situación actual de la investigación, W. Burkert, *De Homero a los Magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona, El Acantilado, 2001.

sino también *comprender* sus tristezas, sean las que sean. Por consiguiente, hay tantas clases de compasión como formas originarias de sufrimiento. Existe el temor y horror compasivos, y también el miedo, la indignación y desesperación compasivos. Ahora bien, si lo que provoca la emoción -lo patético- ha de proporcionar el fundamento de lo sublime, no debe llegar a convertirse en verdadero *sufrimiento propio*. En medio de la emoción más profunda debemos *distinguirnos* del sujeto que sufre, pues la libertad del espíritu se arruina cuando la ilusión se transforma en verdad auténtica»²². Se trata, como siempre en Schiller, de la libertad, de cómo a diferencia de una pasión dolorosa, que martiriza la sensibilidad sin compensar el espíritu, u otra pasión tierna, que mediante la voluptuosidad igualmente anula la libertad, de la resistencia moral frente al sufrimiento: es el medio que permite reconocer el principio de libertad. El sufrimiento nunca sería por sí finalidad en el arte de lo trágico, si bien su vivaz representación constituye el primer elemento o condición, al que necesariamente se ha de añadir la idea de resistencia al sufrimiento, esto es el modo de adquirir conciencia de la libertad interior del espíritu, de su autonomía moral. Y así lo patético se entenderá que sólo alcanza a ser estético en tanto que sublime²³.

Si bien se mira, el tratamiento schilleriano propiamente estético de la cuestión catártica es antecedente parcial de la interpretación de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, dada a partir de Goethe y madurada con la experiencia del drama wagneriano. Interpretación susceptible de ser entendida en un sentido de tendencia eminentemente moderno. «Nunca, desde Aristóteles, se ha dado todavía del efecto trágico una explicación de la cual haya sido lícito inferir unos estados artísticos, una actividad estética de los oyentes. Unas veces son la compasión y el miedo los que deben ser llevados por unos sucesos serios hasta una descarga aliviadora, otras veces debemos sentirnos elevados y entusiasmados con la victoria de los principios buenos y nobles, con el sacrificio del héroe en el sentido de una consideración moral del mundo; y con la misma certeza con que yo creo que para numerosos hombres es precisamente ése, y sólo ése, el efecto de la tragedia, con esa misma claridad se infiere de aquí que todos ellos, junto con los estéticos que los interpretan, no han tenido ninguna experiencia de la tragedia como *arte* supremo. Aquella descarga patológica, la *catharsis* de Aristóteles, de la que los filólogos no saben bien si han de ponerla entre los fenómenos médicos o entre los morales, nos trae a la memoria un notable presentimiento de Goethe: ‘Sin un vivo interés patológico –dice–, yo nunca he conseguido tratar una situación trágica, y por eso he preferido evitarla a buscarla. ¿Acaso habrá sido uno de los privilegios de los antiguos el que entre ellos lo más patético era sólo un juego estético, mientras que, entre nosotros, la verdad natural tiene que cooperar para producir tal obra?’ A esta última pregunta tan profunda nos es lícito darle ahora una respuesta afirmativa, tras las magníficas experiencias que hemos tenido, tras haber experimentado con estupor, cabalmente en la tragedia musical, cómo lo más patético puede ser realmente tan sólo un juego estético: por lo cual nos es lícito creer que sólo ahora resulta posible describir con cierto éxito el

22. F. Schiller, *Lo Sublime (De lo Sublime y Sobre lo Sublime)*, ed. de P. Aullón de Haro, Málaga, Ágora, 1992, pp. 97-98.

23. F. Schiller, *Sobre lo Patético*, en Id., *De la Gracia y la Dignidad*, ed. de J. Probst y R. Lida, Buenos Aires, Nova, 1962, p. 135. Véase también *Lo Sublime*, ed. cit., pp. 99-100.

fenómeno primordial de lo trágico»²⁴. Naturalmente, en último término, Nietzsche se refiere a Wagner, que a su vez sería sometido a crítica por Eduard von Hartmann²⁵.

Pero por otra parte también convendrá recordar, todo sea dicho, cómo mucho antes que Nietzsche, la evolución de la idea de lo trágico asociada a lo sublime por Schiller tuvo un desarrollo especulativo notable en el poshegeliano Friedrich Theodor Vischer²⁶. Para Vischer, lo sublime es kantianamente resultado de una desarmonía o contradicción entre idea y forma sensible, y lo es de la naturaleza y del sujeto pero además encuentra su tercero conclusivo como absoluto o tragedia. Ese sublime será verdadero como trágico-sublime, y de sus dos aspectos positivo y negativo al primero corresponde una sublimidad subjetiva a modo de emanación divina, mientras que el segundo, trágico negativo o del destino, permite diferenciar tres planos: el de una fuerza natural infinita como filosófica que no resulta en culpa sino en inadecuación a lo universal; el de una forma ya ética cuyo círculo es dominado por el poder espiritual; y en tercer lugar la síntesis de los dos anteriores, unidad de verdad y de ley éticas con un sujeto trágico, individuo que ha transformado en *pathos* una de esas leyes.

3

La pregunta acerca de si lo trágico ya ha perdido definitivamente la primacía axiológica estética y artística de primer rango me parece que únicamente puede ser respondida atendiendo en conjunto a elementos como los de nuestra reflexión anterior. Nada puede darse por definitivamente acabado, pero es evidente que lo trágico como arte, y consiguientemente su paralela antecedencia y repercusión vital, ha concluido según queda descrito por la evolución moderna hasta el presente. Diferente problema es la necesaria y concreta especificación de las razones de ese fenómeno. Las ideaciones contemporáneas sobre lo sublime, la categoría que distintivamente resolvió el alojamiento teórico moderno de lo trágico, poseen tal grado de aminoramiento que acuden a lo efímero y lo cotidiano, o bien despliegan proyecciones de todo punto ajenas a la herencia del arte trágico. La otra, tercera, gran cuestión de lo sublime es la subsistente, o perenne, relativa a la contemplación, en cualquier caso superadora de la contingencia y por ello del sentido trágico o patetizable de la muerte. En lo que se refiere a las artes particulares, en nuestra época el proceso

24. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., pp. 175-176.

25. Aparte la consideración de la obra artística wagneriana, véase R. Wagner, *Ópera y drama*, ed. de A. F. Mayo Antónanzas, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 1997. Eduard von Hartmann, que critica en Wagner el haber restringido el coro a la pluralidad de los personajes, piensa que de la misma manera que se malinterpreta la esencia del drama cuando se busca en un género lírico dramático, no se ha entendido la esencia de la ópera cuando es buscada en un género dramático puro al margen de la lírica. Véase E. von Hartmann, *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo Inconsciente en el arte*, ed. de M. Pérez Cornejo, Valencia, Universidad/Alfonso el Magnánimo, 2001; P. Aullón de Haro, «La estética literaria de Eduard von Hartmann», *Analecta Malacitana*, XXIV, 2 (2001), pp. 557-580 (esp. p. 575) [Editado en el presente volumen].

26. Cf. F. Vischer, *Über das Erhabene und Komische, und andere Texte zur Ästhetik*, ed. de W. Oelmlüller, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1967; J.-A. Rodríguez Tous, *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*, Barcelona, Revista de Filosofía, 2002, pp. 343-344; P. Aullón de Haro, *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum, 2006, p. 152.

tanto valorativo como práctico de la clasificación de las mismas, que se ha decantado por la aminoración de las tenidas hasta hace poco tiempo como artes mayores y por la multiplicación compensatoria de las artes menores, se diría, a mi entender, que no es sino cumplimiento parcial, matizado, del vaticinio de Hegel. Es decir, Hegel tenía razón en el sentido general de las cosas, pero no podía conocer los detalles, que son muchos. Y aquí es de notar que si permanentemente, hasta el siglo xx, para toda la tradición occidental la tragedia fue sostenida como la mayor de las artes (quizás sólo con una ligera falta de insistencia, comprensible, en tiempos del Renacimiento, tan atareados con las artes plásticas), representa el arte trágico, su decaimiento, un síntoma de primer orden en la estética y en la visión del mundo que en nuestro tiempo es imprescindible tomar de frente, no dejar a un lado según ahora es manera de proceder habitual.

Los síntomas iniciales de una primera manifestación eficiente de la atenuación axiológica de lo trágico tras el periodo excepcional del mundo antiguo, es decir desde Homero y Esquilo hasta Séneca, no se localizan en los siglos medios, ni aun por ausencia, pues no se olvide que en nuevo modo la vida y muerte de Cristo mantuvo lleno ese gran espacio de la mente y la cultura europeas, sino en la constitución de la esfera de lo individual moderno y la consiguiente especificación de género que se suele asumir con el término de 'drama'. Significativamente, 'drama moderno' por oposición a 'tragedia' antigua. Pese a todo, de Shakespeare, desde el siglo xvii, desde Sydney o poco más tarde, se defendía que reen-carbaba la tragedia antigua y, ya en los grandes debates de la Ilustración tanto neoclásica como idealista alemana, que sus obras eran el modelo que Aristóteles hubiese reconocido como propio. Es curioso e ilustrativo observar a personajes como Voltaire²⁷ reconocer casi patéticamente la genialidad shakespeariana y de hecho negar radicalmente a un tiempo su valor estético o su ejemplaridad como modelo, que es lo que a los ilustrados franceses más preocupaba. Con Calderón el fenómeno fue muy otro, pero el hecho es que aparte de representar éste el fin de la tragedia cristiana representó asimismo la envarada pervivencia de un fortísimo barroco histórico y una visión del mundo imposible de entender, o más bien despreciada, por una 'ideología' ya propiamente dicha y creadora de la institucionalización de un drama cuyo cometido no era al fin sino el modesto y práctico instruir a las buenas gentes.

Según dije con anterioridad, cuando la *Romantik* alemana centró el dominio del sujeto y estableció el alma bella y la vida como arte, había comenzado el definitivo traslado a la moderna esfera de lo individual y privado el asunto trágico, disolviendo esa gran cultura ritual, estética y ética que temprana y originalmente había erigido Esquilo en forma artística con un coro antropológicamente irrepetible en otro estadio de cultura. En el segundo momento constructivo del teatro nacional alemán, Schiller sitúa en extremo el fundamento trágico en el problema moderno del individuo, su interior problemático, y la libertad, naturalmente con grandes repercusiones sociopolíticas. La individualidad trágica, que también se asocia a los pueblos lo es en virtud de una ética y unos principios de vida pública y vida privada que, en adelante, ya jamás podrían asemejarse a los de Antígona ni a los de Hamlet o Segismundo. El nuevo sujeto romántico individualizado posee una tragedia, pero personal e interiorizada en sentido subjetivista, la de un hastío propenso a conducir hacia

27. Voltaire, *Cartas filosóficas*, ed. de F. Savater, Madrid, Editora Nacional, 1974, pp. 147-148.

la locura y la muerte como repercusión de la búsqueda fracasada de la libertad interior. Es un modo, de consecuencias dramáticas pero no dialogal, del solipsismo. El resto, como proyección externa, sería el drama de las naciones, sus guerras de emancipación y la aventura dramática y pintoresca de personajes al menos circunstancialmente truculentos y a veces incluso vinculados a lo grotesco o a lo sentimental. Ahora se trataría de dos caminos, el de Kierkegaard y la 'tragedia íntima' de Unamuno²⁸, o el de Dostoyevski. No es necesario recurrir a detalles, pues manteniendo los términos mayores, qué duda cabe de que el proceso de desubjetivización y destranscendentalización, de ludismo y simple juego configurado por la Vanguardia histórica no sólo muestra que deja atrás y olvida hasta su último límite la expresión del drama romántico sino la ideación artística de cualquier elemento aun vagamente relativo a lo trágico sustancial. En términos generales sociopolíticos y de la vida, la conclusión de la intranscendencia lúdica de la Vanguardia histórica, fue parte de todo aquello que condujo a la perversión y a la muerte en la segunda guerra mundial que aun sobreviviría en la pervivencia del comunismo soviético. Aquí la tragedia nada podía tener ya de valor estético. Probablemente, un fuerte sentido compensatorio hizo que el peso masivo del horror real exigiera un olvido y descanso para la concepción occidental del mundo y su arte. Los nuevos regímenes vitales, industriales y urbanos y en general de las costumbres sin duda facilitaron ese desenvolvimiento.

Acaso proceda interrogarse acerca de si una falsa superación de lo primordial habrá de provocar graves efectos secundarios, o si bien ello resultará subsumido en el proceso de un cambio sustancial de una cultura de Occidente definitivamente abocada otra vez a una nueva funcionalización positivista y cibernética. Por lo demás, nada muy significativo respecto de la marcha de cosas ya decidida cambió a manos del neo-realismo de posguerra ni de la subsiguiente posmodernidad, si no es la acentuación de la tendencia tenazmente devaluadora. Muy significativamente se ha podido decir a finales del siglo xx que la categoría de lo sublime es algo que está de moda y conduce a la entidad de lo efímero y de lo cotidiano.

Ahora es perceptible el pleno sentido, acrecentado para nuestro tiempo como valor retrospectivo, del concepto de «saber trágico» (*das tragische Wissen*), acuñado por Jaspers en el escrito más importante sobre la materia producido durante el siglo xx²⁹.

28. M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, ed. de A. M. López Molina, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

29. K. Jaspers, *Lo trágico*, ed. cit.

TEORÍA DEL POEMA EN PROSA

1

EL POEMA en prosa es un género poético breve de ideación moderna. Este enunciado no es más que la constatación de una entidad literaria como serie morfológica en un grado suficiente y distintivo respecto de otras entidades de categorización análoga empírica e históricamente reconocibles. Así, pues, comenzamos por situarnos en un momento posterior al de la cuestión ontológica del género, cuyo aspecto metafísico en la actual circunstancia doy por sobrentendido, y cuya concreción real queda conceptualmente asumida en la explicación definitoria anterior. Asimismo, doy por resuelta la cuestión nominalista del término «poema en prosa», no por carecer de interés histórico literario, que evidentemente lo tiene, sino por presentársenos ahora como una realidad dada y básicamente no discutible en orden al argumento teórico que aquí se pretende. La calificación de poético remite básicamente a este predominio artístico por encima de su alternativo ensayístico. La calificación de brevedad en principio no es más que, dentro de la relatividad comparatista, una mera comprobación cuantitativa apenas sujeta a alguna especulación. El uso del concepto de «ideación» aquí de algún modo se propone salvaguardar, en lo posible, un sentido de creación originaria que en mi consideración de fondo le es previo (como después veremos) y, de otra parte, hacer patente un aspecto de «intención» e incluso doctrinal o programático. En fin, la especificación de modernidad responde a un fenómeno histórico así sustanciado.

2

Es posible afirmar, al menos sobre la base de nuestros estudios anteriores, que el poema en prosa, junto al *ensayo* y el *fragmento*, constituye la única entidad de género literario nuevo y de valor general producido en tiempos modernos (es decir con posterioridad o a partir de la Ilustración neoclásica), a no ser que además tomásemos en cuenta algún importante género importado de otra civilización, caso que señaladamente representa el *haiku* de origen japonés medieval, cuya novedad se atiene al aspecto de contraste por lejanía y subsume, precisamente, la exotización romántica.

Hay una cierta e interesante relación entre poema en prosa, fragmento y ensayo en virtud, en primer término, por supuesto, de la coincidencia histórica y subsiguientemente

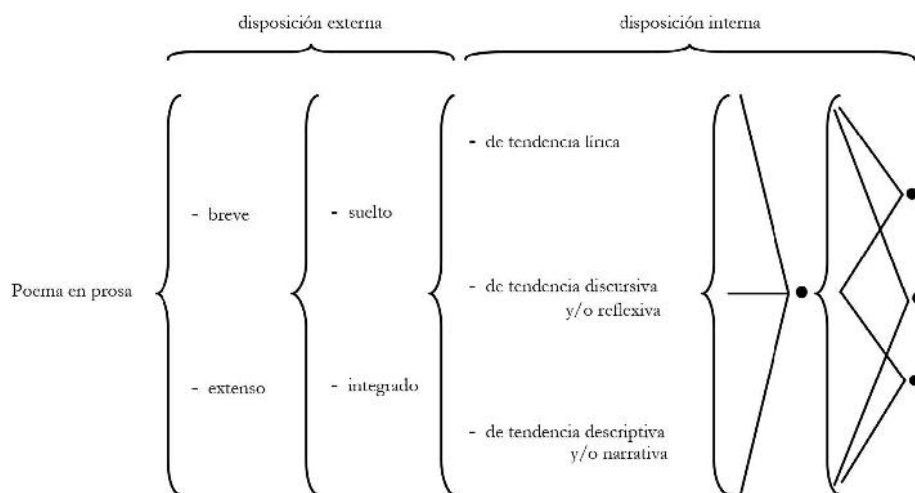
de interés o función literaria en tal sentido determinada. En segundo término, en virtud de las condiciones tanto de novedad como de brevedad que a todos ellos afecta. Es de subrayar que el aspecto revolucionario moderno estéticamente representado por los géneros literarios atañe en su conjunto y distintivamente a estos tres géneros y a los términos referidos, y artísticamente a poema en prosa y fragmento sobre todo. Existe una diferencia constitutiva del fragmento respecto del poema en prosa y el ensayo, que es la de su carácter neutralizable o de marco, en razón del cual el fragmento puede alojar o ejecutarse plenamente bien como texto ensayístico (claro, con rasgo de fragmentado) o bien como texto poético, en prosa o en verso (con rasgo de fragmentado), en uno y otro caso, naturalmente, siguiendo cualquiera de las posibilidades realizativas. Por el contrario, poema en prosa y ensayo pueden entrar en mutuo empréstito, como tendencia, según veremos, pero no configurarse en posibilidad de asumir alternativamente de pleno el rasgo definitorio de marca de género que en el fragmento sí se determina. Ello habla de la restringida entidad genérica de este último y un inocultable sentido de ambigua arbitrariedad que lo asiste. Ciertamente, poema en prosa y ensayo poseen una larga genealogía y múltiples antecedentes premodernos, incluso relativos al mundo originario. No es mi propósito entrar ahora en esta indagación, pero recuérdese cómo los maestros presocráticos elaboraban un discurso, aun versal, que podríamos hacer simultáneamente relativo, a partir de la proyección literaria actual y aun con todas las limitaciones y salvedades que se quiera, tanto al poema en prosa como al ensayo, y al tratado, figura así de lo primigenio e indistinto. La autonomización genérica del poema en prosa presenta, pues, no sólo el establecimiento moderno de una configuración de entidad novedosa individualmente caracterizada sino también, de algún modo, un retorno al origen, su reificación simétrica.

Existen dos factores poetológicos operativos en la cultura de la modernidad que determinan su proceso constructivo en conjunto. Estos factores son reducibles a principios: *integración de contrarios* y *supresión de la finalidad*, principios que tienen por objeto la superación de límites, la progresiva individualidad, la libertad. La génesis del género del poema en prosa describe un proceso constructivo especial que se fundamenta en el principio ya establemente romántico de integración de contrarios o intromisión de opuestos, principio cuya actuación afecta a la generalidad de las operaciones literarias relevantes y en sus más diferentes planos desde el final de la Ilustración neoclásica. Piénsese, por ejemplo, en la polimetría, por referirnos a un fenómeno de base material; o piénsese en la tragicomedia; y así poesía y prosa. Es decir, se trata, a fin de cuentas, de rupturas de la ortodoxia del orden clásico promovidas por la revolución moderna del arte y del pensamiento con el propósito de alcanzar la *originalidad*, que es el primer atributo del genio según la sanción kantiana, y posteriormente la *novedad* vanguardista, que no es sino la radicalización de lo mismo en un periodo artístico subsiguiente. En todo ello también se encuentra, en su plano de más fondo, la aspiración a la síntesis enunciada por Friedrich Schiller en términos tanto poetológicos como estéticos generales que conducen al ideal o a la utopía artística y son un modo esencial de neoplatonismo subsistente. Por su parte, la génesis del género del ensayo constituye un fenómeno análogo, el de la integración de arte y pensamiento. Y en este caso, la condición eficiente viene de manera directa determinada por el principio de supresión de la finalidad del arte y el establecimiento de la libertad kantiana, sin la cual no es conce-

bible. Naturalmente, toda esta fenomenología que permite definición o asunción abstracta, se refiere a una realidad particular histórica, en la cual tienen lugar las circunstancias y se forjan las peculiaridades. Desde el punto de vista de la circunstancia histórico-literaria, es de subrayar que el poema en prosa se presenta condicionado y encauzado por la actividad traductográfica, por el ejercicio de traducir en prosa composiciones poéticas compuestas en verso en su lengua original (y subsidiariamente, el mero traslado a prosa de un texto concebido en forma versal). He aquí la razón principal de un cierto sentido de manipulación que en ocasiones aqueja al poema en prosa y es mucho más frecuente en el fragmento. En cualquier caso, y como he dicho en alguna otra ocasión, el poema en prosa es susceptible, en el grado que fuere, de incorporar todos aquellos elementos característicos del poema en verso a excepción de este rasgo de distribución versal y aquellos otros subsidiarios que sólo de éste dependen.

En coincidencia con el ensayo, el poema en prosa ofrece una ostensible dificultad tanto poetológica como crítica. Y el origen de este problema, a diferencia de lo que sucede con los géneros tradicionales, se encuentra en el contexto de su conformación moderna, esto es en la ausencia de respaldo en la Retórica y la Poética clasicistas. Sin embargo, el poema en prosa, a diferencia del ensayo, que cuenta con una gran doctrina o Poética (sobre todo Theodor Adorno) aunque muy reciente, que lo fundamenta, apenas se haya sustentado por algunos elementos programáticos (especialmente Charles Baudelaire). Desde la perspectiva del discurso verbal, el poema en prosa no se presenta en tanto que directamente adscribible a alguna de las modalidades retóricas del discurso: narrativa, decriptiva... (aunque nótese que cosa parecida habría que observar respecto de la poesía lírica, que en realidad, más allá de los *modos de imitación* platónicos que resolvían una *narración simple* en la cual el poeta habla por su boca, y esto desde luego al margen de la consideración de la inspiración divina, no obtiene resolución alguna. Como es sabido, Aristóteles dejaría secularmente envarado este asunto. Los *modos* imitativos, naturalmente, no son géneros sino que se subsumen en éstos).

Puesto que el poema en prosa ya se define por principio como anticlasicista, constituye una entidad que ha de ser teóricamente reconstruida de nueva planta. En consecuencia, procederemos en amplio sentido planteando la cuestión *disposicional* en modo abarcador de las categorías de género y discurso, sin olvidar el fondo schilleriano de las *tendencias del espíritu*. Se comprobará que en realidad va de suyo. Ello, desde luego, sobre la base del conocimiento de la realidad histórica literaria, que finalmente habrá de ser quien otorgue sentido y verifique la pertinencia de nuestra teoría. Reduciré a esquema a partir de una base de disposiciones externa e interna:



En el esquema, ni que decir tiene, los pares de discriminación breve/extenso y suelto/integrado, que son disposiciones de valoración externa, formal y aleatoria, en ningún caso se presuponen entre sí. La distinción de extenso, por supuesto, queda restringida a la más general de brevedad que identifica al género, el cual evidentemente siempre podrá ser analizado y juzgado en virtud de su logro del conveniente y relativo *grado de adecuación*. La distinción de integrado refiere, por la mínima, el encadenamiento en serie; por la máxima, la situación de integrado en un texto mayor, como un capítulo o párrafo de novela. Esto último es necesario tenerlo en cuenta, pues si bien limita sumamente la autonomía de la composición sin embargo no anula ni una posible intencionalidad detectable ni una posible determinación crítica del hecho. Por su parte, la denominada tendencia lírica remite, por supuesto, a los rasgos temáticos, suprasegmentales o formales característicos de ese tipo de género poético. La tendencia discursiva y/o reflexiva indica, por una parte, esa noción de discursivismo quizás un tanto difusa pero suficientemente aprehensible y, por otra, la idea de un discurso reflexivo fundado -según he expuesto en otras ocasiones- en el libre juicio y que se desenvuelve entre los límites señalados por la mera impresión y la lógica argumentativa, ésta ya perteneciente al entimema y al discurso teórico. La tendencia narrativa y/o descriptiva remite directamente a la verbalidad de esas clases de discurso (y, por consiguiente, a los aspectos de género literario correspondientes, si bien aquí, como es evidente, lo que tiene que ver con el relato más se referiría a resoluciones de anécdota o episodio que no de fábula). De las tres tendencias dominantes distinguidas, que no son sino transposición descriptiva de la lógica interior de la realidad literaria e histórico-literaria, y responden a la natural racionalidad y no a ningún reduccionismo artificial, se resuelve a su vez -como refleja el desarrollo del esquema- la posible combinación subsiguiente de las tres tendencias básicas en unidad, así como la posible integración sucesiva de dichas tendencias en unidades parciales... Pienso que otras casuísticas complejizadas excederían la naturalidad de los conceptos y habrían de resultar tanto técnica como descriptivamente inoperantes, pues anularían la nítida cualidad de la discriminación poetológica efectuada.

3

El poema en prosa representa una idealidad como aspiración a la síntesis. Cuando la expresión literaria accede a ese proyecto de unicidad en un eficiente grado de adecuación, ha sobrepasado el camino más transitado y sembrado, por lo común, del tejido de las convenciones dominantes. De superar la tendencia a la formulación tópica, general o ya propia del género, el poema en prosa puede revelar no ya un propósito de regeneración histórico-literaria sino una fuerte dimensión de la vivacidad unitiva del ser del lenguaje, una fórmula del neoplatonismo del reencuentro y la libertad original del arte.

POÉTICA RADICAL DEL POEMA EN PROSA

EN ORIGEN había la unidad. El maestro presocrático pensaba situado en el Espíritu. Ni el número es mera cantidad ni la música mero sonido. Sin embargo, el artificio de la escisión ha alcanzado el ser íntimo del hombre. ¿Qué de la vida? Destino. Separa y triunfarás —triunfará de todo punto una tecnocracia. La palabra simplemente utilitaria o mecánica es el signo perfecto del ser escindido, o de quien escande por escandir. Porque —digámoslo— el gran objeto, el ser, la poesía, etc., siempre se encuentra en el centro indivisible. Es decir —desde aquí visto— el lenguaje, entidad suma de lo sublime y lo bello a un tiempo. Esto es, plena figura viva.

El mero contar palabras por contar pies o sílaba a sílaba deviene extraña propensión al autómatas. ¿Prosaísmo? Ahora, ni lirismo ni prosaísmo tienen sentido por sí, sobre todo si cabe aspirar a un verdadero reencuentro. Es de observar la palabra, una contigo, de aquí para allá, entrar y salir de ti mismo siendo tú. Es un modo de contemplar, visión. Se trataría de explicarlo y no de imponer halagos, artificios al fin, pues también está lleno el mundo de falsas músicas. Hay un ritmo natural del Espíritu que vive, es decir de la forma viva que habita la unidad, el árbol y la estrella, pulmón y crustáceo, lo que se desenvuelve original y su método o camino es reencuentro, porque sucede que ahí ser propiamente es encuentro. En origen había la unidad.

¿Quién se deja sugestionar por pausas regulares, ritmos de tic-tac, si ese ritmo simplista no es el de la naturaleza profundamente orgánica que vive penetrada? Sólo los relojes poseen esa clase de constancia superficial que aburre. Esos ritmos existen, y cuando los haya, ¿por qué subrayarlos? Tal cosa es hablar por hablar. Olvidar metrónomos. Basta con situarse en el centro, o en uno mismo; situarse en un *continuum*, el lenguaje, uno mismo, sin renglones en bandera. Es muy sencillo: palabra tras palabra tras palabra una a una tal se pronuncian..., al encuentro de uno desde uno mismo.

¿Que cada cual puede hacer sonar sus palabras, sus melodías a la moda sin regla fija? La gran música del pasado ahí está. La música de la palabra, la armonía del Espíritu no es la trivial música del oído trivial. Y no hacen falta másseudocanciones en un mundo de ruidos monocordes regidos por el contrapunto de la estridencia. La apertura al discurrir de la pluralidad natural no es sino apertura a la unidad, al encuentro de la unidad preexistente. Y así entrar en la narración sin permanecer en ella; entrar en lo lírico sin permanecer en ello; entrar en el ensayo sin tampoco permanecer en él. El todo se convierte, pues, en la condición de la posibilidad. Es poesía porque es prosa.

ENSAYO SOBRE LA APARICIÓN Y DESARROLLO DEL POEMA EN PROSA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

EL INTENTO de delimitar el poema en prosa en tanto que género literario, o subgénero, crea tantas dificultades como otra cualquier explicitación de orden genérico dentro de la Literatura. Si el intento taxonómico y de identificación que se ha venido proyectando, y ha incidido en la misma conformación de las obras desde los antiguos a hoy, ha propuesto un ingente caudal de convenciones y teorizaciones distintivas, sobre todo en épocas clasicistas, el poema en prosa, por su parte, se encuentra al margen de dicha ascendencia. Creado y concebido como tal entidad por el Romanticismo, ha de entenderse en su principal carácter de fruto de la modernidad, ámbito en el cual cristaliza, y ámbito también, a su vez, catalizador del prosaísmo poético¹.

El proceso de conformación del poema en prosa no es en modo alguno desconectable de la llamada prosa poética, eslabón intermedio que lo une y aleja a un tiempo de otros tipos de prosa. Quiero decir, el uno es impensable sin la preexistencia de la otra. Ahora bien, qué cosa sea prosa poética y qué cosa poema en prosa no parece susceptible de delimitación sino refiriéndonos a extensión del texto y a unidad del mismo. Otro factor es el que implica la intencionalidad del autor, ya que, en efecto, dentro de una narración poética existe la posibilidad de aislar fragmentos que puedan plenamente considerarse como poemas en prosa. Es decir, en este caso el poeta no tuvo intención de escribir poema en prosa por sí mismo, y por ende, el fragmento que nosotros podamos en algún momento tener en consideración, siempre habrá de entenderse en su sentido originario de formar parte de una estructura mayor cuyos fines no están, al menos totalmente, en la consecución del poema en prosa². Hemos de tener en cuenta por otro lado, y en general, que objetivamente las

1. Es curioso cómo la modernidad ha actuado de catalizador, provocando una aproximación bipolar resultado de la cual es la abundante poeticidad de la prosa contemporánea (que se manifiesta con el Romanticismo pero aún se acentúa más en las primeras décadas del siglo xx) y un frecuente prosaísmo. Cernuda se apercibe del fenómeno en el caso concreto de la obra de Bécquer. Véase L. Cernuda, «Bécquer y el poema en prosa español», en *Poesía y Literatura I y II*, Barcelona, Barral, 1971, p. 260.

2. Se ha referido también Cernuda a la necesidad de indicios suficientes de un autor para que pueda hablarse de su intención de escribir poesía en prosa (L. Cernuda, ob. cit., p. 257). Isabel Paraíso de Leal se formula la pregunta de si «¿Hay que dejarse guiar por la tipografía –reflejo, en general, de la intención del artista de escribir prosa o verso– para catalogar un texto poético dentro de una u otra categoría? ¿O bien seguimos el criterio del *grado de periodicidad* y del *tipo de ritmo dominante* para intentar saber a cuál de las dos categorías pertenece?». Véase 1. Paraíso, *Teoría del ritmo de la prosa*, Planeta, Barcelona, 1976, p. 101. En efecto, hay poemas en prosa en que la organización métrica del discurso hace pensar si, en realidad, no se trata del «engaño tipográfico» a que alude

soluciones intermedias entre prosa normal, prosa poética y poema en prosa, por lo difícil de la cuantificación en un asunto de esta índole, pueden ser tantas como de número de textos dispongamos.

Lo cierto es que el poema en prosa es diferenciable del poema en verso en tanto que puede alojar todos los procedimientos y formalizaciones propios de este último, excepto la organización pausal del discurso que resulta de la distribución del mismo en unidades o grupos diferenciados. Como explica Amado Alonso, los ritmos de prosa y verso «... coinciden en que, como ritmos, son organizaciones dinámicas de elementos sensibles, y, por ser estructuras o figuras dinámicas, en ambos entra el factor tiempo. La diferencia está en los elementos sensibles que se organizan y en la distinta manera de intervenir el tiempo»³.

Sucede, además, que en el verso puede no haber correspondencia entre unidad de sentido y unidad rítmica, o lo que es lo mismo, encabalgamiento. De manera que el verso es un módulo temporal delimitado por pausas. Y «...lo específico y radical del ritmo de la prosa, aquello que lo separa cualitativamente del ritmo del verso, es que la figura melódica y la rítmica son una misma y sola figura y que no implica medición del tiempo. Entiéndase: no digo que ambas figuras coincidan; digo que la figura melódica desempeña en la prosa el básico papel rítmico»⁴. Por lo demás, tengamos en cuenta que en el poema en prosa adquiere preeminencia el ritmo de pensamiento, «... cuyas variadas sensaciones corporales están provocadas por la marcha del pensamiento idiomático»⁵.

En 1862 se preguntaba Baudelaire sobre la ambición de una prosa poética en la cual el ritmo fuese de pensamiento:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, revê le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux sobresauts de la conscience?⁶

Tal como lo expone el poeta, dicha ambición no se le aparece como original ni nueva. Ocurre que el tratamiento de la prosa con una minuciosidad de procedimientos similar a la del verso, evidentemente, es perceptible en cualquier literatura de tradición prosística; pero lo que más nos interesa de Baudelaire (en el tan llevado y traído párrafo que yo también me permito citar), es su conciencia técnica del género que estaba manejando.

Dentro de la literatura clásica española quizás sea Fray Luis de León el ejemplo más revelador de una prosa elaborada, sin duda alguna, desde un punto de vista constructivamente

Isabel Paraíso. No obstante, yo objetaría a la citada autora el por qué no ha de aceptarse que el autor haga uso del metricismo cuando le parezca conveniente; ¿no ha utilizado la métrica incluso la prosa narrativa de determinados autores? Isabel Paraíso propone en su libro una interesante tipología de los géneros prosarios, atendiendo a los ritmos versales, lingüístico, tonal y de pensamiento (loc. cit., pp. 288-289).

3. A. Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969, p. 276.

4. A. Alonso, loc. cit., p. 282.

5. A. Alonso, loc. cit., p. 264.

6. Ch. Baudelaire, *Petits Poemes en prose (Le spleen de Paris)*, Chronologie et introduction par M. A. Ruff, París, Garnier-Flarnmarion, 1967. Véase la dedicatoria «A Arsène Houssaye», pp. 31-32.

poético⁷. No obstante, pese a ser posible señalar grandes figuras, nuestros siglos de oro así lo demuestran, con tiempos posteriores la cosa no da en más sino que queda casi en nada, y habrá que esperar al siglo XIX para realizar las pesquisas pertinentes.

El poema en prosa ha provocado en la crítica importantes equívocos que de modo sucesivo han ido asentándose y convirtiéndose en lugares comunes plenamente aceptados. Es por ello que desde un principio interese hacer puntualizaciones destinadas a conseguir un encuadramiento nítido y demostrable de la problemática aquí objeto de estudio. Es conveniente aclarar el hecho de que el poema en prosa no es «invento» francés. El género es de procedencia germánica, creación del Romanticismo alemán (cosa que nos será útil para entender en su justa medida otras relaciones a las cuales será necesario aludir más adelante). Cuando el género aparece en Francia y funda con rapidez una gran tradición propia, Novalis (1772-1801) hacía más de cuarenta años que dejó de existir. Pensemos que fue 1800 el año en que se publicó *Himnos a la noche*⁸, obra ineludible de la literatura romántica, el poema en prosa de Friedrich von Hardenberg.

En Francia (donde el tema de la prosa poética y el poema en prosa está quizás suficientemente estudiado), fue un estímulo para la prosa poética la traducción de textos poéticos y folklóricos procedentes de otras lenguas ya con anterioridad al siglo XIX, y si la lengua francesa tuvo de por sí, además, una prosa poética durante la primera época romántica, no hubo de transcurrir mucho tiempo para que con *Gaspard de la Nuit* se produjese la aparición del poema en prosa francés como género⁹. En opinión de Baudelaire, cuando en 1842 se edita *Gaspard de la Nuit*, con un breve prólogo de Sainte-Beuve, Aloysius (Luis) Bertrand, desaparecido el año anterior a la publicación de su libro, al cual dedicó su vida y con el que fracasó rotundamente de cara al mundo de la edición, viene (si utilizamos palabras tajantes) a inaugurar el género. Él, Baudelaire, lo toma como modelo y punto de partida. Sin embargo, aun en este aspecto concreto, hay que hacer cierta observación, porque en el mismo año de 1842 Jules Le Febvre (o Le Febvre-Deumier, como se quiera), saca a la luz su *Les Vespres de l'abbaye du Val*, donde aparecen diversas piezas en prosa que más tarde pasarían a formar parte de *Le Livre du promeneur* (1854), y no será hasta 1857 cuando Baudelaire, en una carta a Poulet-Malassis, dé muestras de poseer un proyecto de libro compuesto de poemas en prosa como tal¹⁰. *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, 1869, no es, naturalmente, resultado de la generación espontánea. Otra cuestión es que Baudelaire silenciase el nombre de J. Le Febvre. Ha escrito Henri Lemaître que «On peut chercher à Baudelaire des précurseurs, et

7. Recordemos que las literaturas griega y latina hicieron uso en su prosa de procedimientos propios de la poesía. En particular para Fray Luis de León consúltese H. Dill Goode, *La prosa retórica de Fray Luis de León en «Los Nombres de Cristo»*, Madrid, Gredos, 1969.

8. Novalis, *Schriften*, ed. de Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart, 1960. Existe traducción española de *Hymnen an die Nacht: Himnos a la noche y otras composiciones* (sel., trad. y prol. de J. F. Elvira-Hernández), Madrid, Editora Nacional, 1974. En relación al mundo germánico tengo en gran estima la obra de M. Brion, *La Alemania romántica / I. Novalis, Hoffmann, Jean-Paul* (trad. de M. Luz Melcón), Barcelona, Barral, 1973.

9. Puede hallarse bibliografía sobre el tema en la muy accesible edición de los poemas en prosa de Baudelaire (Introduction, notes, bibliographie et choix de variantes par H. Lemaître), Garnier, París, 1962. Recientemente ha sido traducido por primera vez al español *Gaspar de la Noche* (estudio preliminar y trad. de C. Wert), Madrid, 1976.

10. Jacques Crépét señaló cómo hay títulos de *Petits Poèmes*, que son idénticos a otros de Le Febvre. Véase M. A. Ruff, «Introduction», en Ch. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, p. 17.

il en a sans doute, si l'on ne considère que les ingrédients et les apparences de sa poésie en prose; mais quant sa profondeur et à sa substance, il est intégralement neuf»¹¹.

La tradición del poema en prosa francés se hace ya monumental con las obras de Rimbaud o Mallarmé, y pensemos que la poesía francesa ha abundado en el género. Recordemos nombres tan dispares como los de Henri Michaux, Michel Leiris, Max Jacob o Pierre Reverdy¹².

Caso muy distinto es el de nuestra literatura, que no poseyó en época temprana, y acaso tampoco posteriormente, los brillantes resultados de un Baudelaire. Ha explicado Cernuda cómo en España «...la prosa consigue a finales del siglo XVIII (a diferencia de nuestro verso, que no lo consigue) el hallar con eficacia bastante un tono, expresión y estilo nuevos, queremos decir distintos de los de la prosa clásica. La dificultad, el titubeo en desembarazarse del peso que representa la tradición inmediata, la presentimos en Villarroel. Mas esa dificultad queda pronto vencida por otros, y nuestra prosa moderna sigue su camino, pero no en una sola dirección, sino en dos: una, la de la prosa que pretende más ser el instrumento lírico, y otra, la de la prosa que pretende, en cambio, trasladarnos al campo de la observación de costumbres, ser instrumento expresivo de la realidad contemporánea». Cernuda ve en José Somoza un representante posible de la primera de estas dos direcciones; y señala en el fragmento inicial de *El risco de La Pesqueruela*: «... no sólo el cambio respecto a nuestra prosa clásica, sin pérdida de dignidad, sino el propósito de decir 'poéticamente'»¹³.

En efecto, durante el siglo XIX español, como en otros europeos, existe un afán de expresar contenidos que requieren una manera distinta. Esta problemática habrá de entenderse en el marco de inquietudes propias del Romanticismo, porque, al margen de Somoza (hombre afín a actitudes procedentes de la literatura romántica y, a un tiempo, escritor anclado en el siglo XVIII), lo cierto es que la experimentación en prosa poética proviene totalmente del interés del romanticismo español en la conformación del cuento poético, la leyenda y el poema en prosa¹⁴.

Si bien el poema en prosa francés y español quedan rezagados cronológicamente con respecto al alemán, existen sin embargo puntos de contacto de los dos primeros con la

11. H. Lemaitre, «Introduction», en Ch. Baudelaire, ob. cit., p. XLII.

12. Cito a estos poetas casi al azar, sólo por tener encima de mi mesa algunas de sus obras que contienen poema en prosa: H. Michaux, *Nonvelles de l'étranger*, Mercure de France, París, 1952, y la edición española titulada *Textos*, que contiene una selección de «Pruebas, Exorcismos, Plume», precedido de «Lejano Interior», y «Encuentros con H. M.» por E. M. Cioran, Barcelona, 1978; M. Leiris, *Haut mal, suivi de Autres lancers* (prefacio de A. Jouffroy), París, Gallimard, 1969; M. Jacob, *El Cubilete de Dados* (pról. y trad. de G. de Torre y prefacios de M. Jacob), Madrid, América, 1924; P. Reverdy, *Etoiles peintes*, en *Phupart du temps. II (1915-1922)*, Gallimard, París, 1969. Especificaba André Breton que tanto Bertrand como Baudelaire no dejaron nunca «[...] al escribir, de situarse en el marco del 'poema', de suerte que pronto se estableció un modelo del género y pudieron aprenderse las reglas del nuevo juego. Desde entonces se 'componen' poemas en prosa como si fuesen sonetos». Breton se muestra contrario a la poética del poema en prosa de Jacob, y aboga por el desmembramiento de *les Illuminations*. Véase A. Breton, *Los pasos perdidos* (trad. de M. Veyrat), Madrid, Alianza, 1972, p. 73.

13.. L. Cernuda, *Poesía y Literatura*, p. 257.

14. Naturalmente «poema en prosa» significa siempre en este trabajo según su sentido estricto y actual. Puede evitar confusiones al lector el saber que durante el pasado siglo se llamaba «poema en prosa» a cualquier texto de caracteres poéticos. Cf. J. M.^a de Cossío, «Introducción», en *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, pp. 9-10.

literatura germánica. Es decir, el estimable influjo de las traducciones en favor del desarrollo de la prosa poética (perfectamente sabido en lo que respecta al poema en prosa francés, en última instancia. Ya lo he señalado más arriba) jugó un papel decisivo tanto en Francia como en España. Quiero decir que a nuestros poetas se les planteó un conjunto de necesidades expresivas y vías de transmisión literaria similares a las surgidas en el romanticismo francés, las cuales, por diversas circunstancias flotaban en la atmósfera que envolvía a la prosa creativa del siglo XIX. De lo cual se sigue que estamos ante un paralelismo en lo que hace a la cuestión de orígenes del poema en prosa en Francia y España. Esto, naturalmente, voy a intentar demostrarlo. No ha de entenderse, sin embargo, que se trata de alejar artificialmente dos tradiciones literarias que de hecho mantienen una estrecha relación. Puede indicarse, en cuanto a la prosa poética, la factible influencia de autores franceses como puedan ser Rousseau, Lamartine o Chateaubriand, por otros motivos ya señalada por la crítica y que ahora no viene al caso reconsiderar.

Sabemos por las investigaciones de M. Cubero Sanz que se tradujeron en prosa (probablemente fue Augusto Ferrán, o al menos éste fue el responsable de su publicación), en el *Semanario Popular*, diversas composiciones del poeta polaco Adam Mickiewicz, entre las que predominan las de caracteres próximos a la leyenda y las de tema exótico, además de diversos cuentos de Hoffman y de los Grimm. El mismo *Semanario Popular* incluyó otras frecuentes traducciones en prosa, entre ellas once de poemas de Lord Byron. También se ocupó Augusto Ferrán de traducir en prosa a Heine en varias ocasiones a partir de 1861, aunque ya algunos años antes *El Museo Universal* dio a sus lectores traducciones de dicho poeta a cargo de Eulogio Florentino Sanz; iniciativa que secundaron otras publicaciones de Madrid y *La Abeja* de Barcelona. Esta última difundió traducciones en prosa de Herder, Alpenburg, etc.¹⁵ Por lo demás, creo que sería ocioso seguir redundando en la materia. Ciertamente, esta diversidad de traducciones muestra una amplia gama de textos poéticos trasladados en prosa, lo cual, a no dudarlo, enriqueció la experiencia técnica de los poetas españoles, amplió su perspectiva de conocimiento y serviría de apoyo a los trabajos a realizar en este campo.

Pueden, asimismo, recordarse datos que trascienden lo anecdótico: la gran amistad entre Augusto Ferrán y G. A. Bécquer o la vinculación de éste último a *El Museo Universal*. Por otra parte, Ferrán vivió en Alemania algún tiempo, donde se familiarizaría con el poema en prosa germánico.

Me ocuparé ahora de los cuatro autores que considero claves en la génesis creadora del poema en prosa en lengua española: José Somoza, Pablo Piferrer, Enrique Gil y Carrasco, Gustavo Adolfo Bécquer. Ninguno de ellos compuso, en sentido estricto, un libro de poemas en prosa, pero todos, exceptuando a Gil, demostraron tener, en alguna ocasión al menos, conciencia real y plenamente llevada a la práctica del género motivo de nuestro estudio.

José Somoza (1781-1852) es uno de esos nombres españoles que difícilmente pasan a integrarse en las historias de la Literatura, y ello es debido, como pudiera decir Cernuda, a la falta de revisionismo crítico de que adolece la sociedad literaria. Dice el poeta sevillano

15. M. Cubero Sanz, *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Anejos de la Revista de Literatura, Madrid, CSIC, 1965, pp. 29-35. En concreto, para lo que se refiere a Heine véase J. M.^a de Cossío, ob. cit., capítulo VIII, pp. 346-361. En cuanto a Ferrán, puede verse en el mismo volumen pp. 361-369.

del autor en cuestión que es «... acaso menos apreciado de lo que merece»¹⁶. Más adelante veremos las razones por las cuales Cernuda, tan parco en elogios, escribe tales palabras.

Somoza, hombre austero, volteriano y de vida retirada, buen conocedor además de la vida literaria de su tiempo, dejó obra escrita en verso, prosa y teatro, este último carente de interés. Escribió más verso que prosa, pero de menor calidad que ésta aunque más difundido gracias a una edición que hiciera en su tiempo el marqués de Valmar. Sin embargo, se preparó con anterioridad una reducida edición de sus artículos (1849) que apareció dedicada a Quintana. Ha dicho de él Lomba y Pedraja que «... llevó a la lengua escrita la llaneza y la sencillez de la lengua hablada. Usó de frases breves yuxtapuestas, no incisivas. Economizó las partículas [...]. Redujo las palabras a las justas en cada oración; cuidó de la precisión del vocablo; buscó con afán constante la cadencia musical del período. [...] Paciente cincelador de frases, al modo de su contemporáneo Paul Louis Courier, llenó de versos, como este célebre *pamphletaire*, sus más bellos trozos»¹⁷.

Sufrió también Somoza el influjo de los autores franceses, mas «... guardó, no obstante, los fueros gramaticales del español, y no enturbió la riqueza del diccionario»¹⁸. Lomba y Pedraja, además de percatarse del metricismo frecuente de la prosa de Somoza, explica que «...en muchos de sus artículos, al publicarlos, puso a continuación de sus títulos respectivos: 'fragmento'. Quiso sin duda, dar a entender que su plan literario era más extenso. Nótese que son los más bellos de sus retazos; nótese que jamás se extendieron ya en una letra. Allí la inspiración tiene la intensidad de un momento lírico; tiene también su condición fugitiva, sin retorno»¹⁹.

De toda la prosa de Somoza nos interesan solamente dos textos. El primero de ellos es un fragmento indicado por Cernuda, el cual, de forma aislada, puede plenamente plantearse como un poema en prosa; el segundo es un poema en prosa titulado *Elegía*. ¿Por qué Cernuda, que demuestra haber indagado con detenimiento en la obra de Somoza, no hace alusión a *Elegía*? En mi opinión, no hay duda de que Cernuda, si leyó el poema sintió un gran aprecio por él, y esto es fácilmente perceptible para cualquiera que esté familiarizado con la obra o con la ideología literaria del poeta sevillano. Nos queda la duda de si Cernuda manejó o no la edición de Lomba y Pedraja. De cualquier manera, en su artículo habla con la seguridad de quien conoce toda la obra de Somoza.

El poema *Elegía* consta de tres párrafos, en los cuales, en oposición al fragmento de *El risco de La Pesqueruela*²⁰ no hay un motivo fundamental que sirva de *asidero plástico*.

16. L. Cernuda, *Poesía y Literatura*, p. 257.

17. J. R. Lomba y Pedraja (ed.), *Obras en prosa y verso de D. José Somoza*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, p. XLVIII.

18. J. R. Lomba y Pedraja (ed.), ob. cit., p. XLVII.

19. J. R. Lomba y Pedraja (ed.), ob. cit., p. XLV.

20. Éste es el párrafo que nos interesa de *El risco de La Pesqueruela*: «El torrente ha callado. Una columna de hielo desciende desde lo alto de la roca hasta el profundo estanque, en que la luna refleja un momento, llevada rápidamente en un trono de nubes agrupadas como los precipicios que rodean la cumbre de *Peña negra*; el viento de cuando en cuando sacude las altas copas de los robles de *La Pesqueruela*. Las sombras que forman, se cruzan en el bosque como espectros amenazadores. El silencio de la noche reina melancólicamente, interrumpido sólo por el grito del cuervo, posado sobre un risco del bosque, el risco del *sepulcro*, el risco de las lágrimas. Allí es donde termina algunas veces el paseo del poeta solitario; al pie de aquel risco reposa y medita sobre la desgraciada suerte de su patria. Patria, voz funesta en las habitaciones de los hombres, y que el bueno, para pronunciarla, tiene que buscar el desierto o las cavernas del monte de *la Jura*» (ed. de J. R. Lomba y Pedraja, ob. cit., p. 19).

La composición merece ser transcrita, y no ya por tratarse de una de las primeras consecuciones con plena intencionalidad y logro de poema en prosa, sino por su valorable calidad literaria y moral.

ELEGÍA

¿CUÁNDO será que vuelva a vuestras sombras, robles antiguos de La Pesqueruela? ¡Cuándo será que pueda reposar a la amable sombra de los bosques que me han visto nacer? Los hombres son injustos: y la soledad es el único refugio del hombre sincero. Ellos, en nombre del deber y de la obligación, me arrancaron de mi pacífico y modesto hogar. Ellos gritaron: «serás un cobarde y merecerás nuestra maldición si no acudes a la voz de la patria». Y obedecí; y abandoné el ambiente puro de mis campos por el infecto ambiente de la capital. Acudí a trabajar en los escombros del santuario de las leyes: mas cuando de entre las ruinas y escombros del templo comenzaron a alzarse las llamas que amenazaban, al parecer, incendiarle, entonces los hombres, entonces los amigos mismos, con ceñuda frente, con ásperas reconvenciones, reprobaron mi trabajo: «tu imprudencia nos pierde», me decían; «tu hacha corta donde debe apuntalar; tu mano inconsiderada da pábulo al fuego que debes extinguir».

«¡Oh amigos inconsecuentes!», les decía yo, «cuando acudí al fuego como buen vecino, no me preguntásteis si era inteligente, si confiaba en mi ciencia, si juraba concluir el edificio a despecho de los hombres y de los elementos. Si el templo perece, yo, sobre el techo incendiado, seré de los primeros a quienes la llama devore o el humo sofoque. Vuestras desgracias, vuestras calamidades, no podrían ser mayores que las mías. Esperad siquiera a ver el éxito de mi sincero afán y el de otros buenos, que trabajan en el mismo sentido que yo mismo y que tampoco podéis acusarlos, ni de mala intención para el bien público, ni de interés personal y mezquino».

Y tú, amable mujer, que debías enjugar el sudor de mi frente y acercar a mis labios el agua del consuelo, ¿por qué me rechaza tu mano y tus ojos se apartan de mí? Antes me conocías, antes me conocía todo el mundo; y todo el mundo y tú sois injustos conmigo. Nada reclamo, si no es que me ayudéis a descender en paz al sepulcro de mis antepasados. Bien pueden, sin deshonor (me atrevo a decirlo), mezclarse mis huesos con los de mis mayores; ni, encima de mi tumba, podrá ningún mortal poner la marca de la ignominia²¹.

En una primera lectura ya es fácil percatarse de que el poema, rítmicamente, se conforma mediante grupos cuantitativamente largos (suelen ser superiores a las diez unidades silábicas) con frecuencia apoyados en similitudines internas o en construcciones anafóricas. Pueden verse ejemplos interesantes como el de este pulcro encadenamiento en el tercer párrafo, donde el juego opositivo de primera, segunda y tercera persona muestra el eje de funcionamiento textual: «Antes me conocías, antes me conocía todo el mundo; y todo el mundo y tú».

Es curioso, además, poder observar cómo en este párrafo final, hay una motivación fonética basada en sílabas que se forman empleando consonante 'm', la cual produce una constante aliteración desde la primera hasta la última línea de dicho párrafo.

21. J. R. Lomba y Pedraja (ed.), ob. cit., pp. 166-167.

¿No existe cierta afinidad de tratamiento o de actitud ante el material poético por parte de Cernuda y Somoza? Fundamentalmente no me refiero a textos muy concretos del sevillano, claro es, ni al mismo en tanto que autor del mayor poemario en prosa de la lengua. Ahora bien, muy personalmente creo que el lenguaje de Cernuda, al igual que tiene fuertes relaciones con la mejor poesía clásica española, con varios poetas ingleses clásicos y contemporáneos, con franceses, con Bécquer y Hölderlin, tiene también alguna relación con los poetas españoles del XIX, y con ello aludo, más que a ningún otro, a Enrique Gil y Carrasco.

Ya hemos visto al Somoza participe de las inquietudes poéticas de la prosa de su tiempo y sabemos que, como los románticos, escribió cuento poético de base histórica (*El Bautismo de Mudarra*) y un excelente ejemplo de prosa poética descriptiva²².

La prosa poética descriptiva encuentra un cultivador estimable en Pablo Pífferrer (1818-1848), poeta muy consciente de su trabajo que dejó reflexiones escritas en torno a la prosa española bastante considerables para su época, la información de que dispuso y su corta vida. Su vida y su obra han sido objeto de un erudito estudio realizado por Ramón Carnicer, en el cual el investigador consigue reunir sólo 16 composiciones poéticas, entre las cuales hay un poema en prosa: *Vuelta a la esperanza*, cosa que resulta llamativa si tenemos en cuenta que Pífferrer es considerado, más que otra cosa, como poeta²³. De Pífferrer, romántico muy preocupado por la poesía popular, la literatura alemana y el arte gótico, se han ocupado por distintas circunstancias Milá y Fontanals, Menéndez y Pelayo y Juan Valera. El poeta catalán escribió una obra titulada *Recuerdos y Bellezas de España*, de la que se editaron tres volúmenes, dos dedicados a Cataluña y uno a Mallorca, los cuales aparecen a partir de 1839, y cuyo texto se ve ejemplificado por muy diversas láminas. Si ya en el encargo de escribir esta obra se le pedía al poeta que compusiese un texto de talante poético, en su resultado los escritos de Pífferrer no están faltos de esta caracterización. Veamos un breve fragmento de índole descriptiva:

El sol se había hundido en el ocaso, y a la luz del crepúsculo se dilataban las sombras, cuando con el corazón henchido de entusiasmo descendíamos de las alturas. Levantábase ya la luna sobre el mar, cuyas aguas repetían su resplandor tibio y siniestro; bandadas negríssimas de grajos revoloteaban en torno a los peñascos, donde acostumbraban pasar la noche, y sus graznidos, que mil ecos transmitían, nos helaban de espanto, mientras sobre el valle fuese tendiendo como una vasta y sombría sábana la niebla, que ciñendo el pie del monte lentamente subía del río. En todas partes, soledad y silencio; los desiertos corredores del monasterio retumbaban con nuestros pasos, y a lo lejos brilló la luz con que el pobre guarda de aquella casa salía a guiarnos en medio de la oscuridad²⁴.

Si comparamos este fragmento de prosa poética (mas no olvidemos el tipo de libro en el cual se aloja) con el de *El risco de La Pesqueruela*, podremos aducir tres notas bien diferenciables de este último con respecto al primero: el tono melancólico, que encuentra su más alta distorsión en «espectros amenazadores», no llega a adentrarse en el ideario de

22. En el apéndice segundo de la citada edición de Somoza (p. 441), Benito Vicens trata *El Bautismo de Mudarra* (cuento histórico-poético) como «poemita en prosa»; por otra parte, resulta que el «poemita» tiene 18 páginas. Es por ello que para la literatura de la época debe tenerse presente lo referido en nota 14.

23. R. Carnicer, *Vida y obra de Pablo Pífferrer*, Anejos de la Revista de literatura, Madrid, CSIC, 1963.

24. R. Carnicer, ob. cit., p. 316.

caracterizaciones netamente románticas visibles en el texto de Piferrer; el uso del lenguaje es más económico y refrenado; y, finalmente, es ostensible una mayor y unitaria intencionalidad poética.

Piferrer compuso dos cuentos a los que él mismo tildó de «monstruosos»²⁵. (Debe anotarse, en efecto, que la intromisión de elementos líricos en el género del cuento no es algo ni mucho menos privativo del Romanticismo, sino que, por el contrario, atañe hasta los mismos narradores actuales²⁶, produciendo una escritura que designaremos como híbrida y, por lo general, muy alejada de la entidad del poema en prosa). De la obra de Piferrer, haciendo un juicio de valor, nos interesa más su labor de poeta que su faceta de cuentista, y aquí, sobre todo, por brindarnos entre sus poemas uno en prosa.

Es evidente que entre los románticos el deseo de conseguir una prosa poética, lo cual les llevó a experimentar en el poema en prosa, estuvo empujado por la repulsión hacia el frecuentemente desmesurado retoricismo de la poesía de la época. Es así como debemos entender algunas explicaciones de Piferrer y, en última instancia, la reacción de Bécquer, Ferrán o Trueba frente a la poesía de su tiempo. Dice Piferrer en una carta que

[...] los tiempos actuales, ricos en desengaño y pobres en fe, demandan mucho espíritu, mucho fondo, mucha forma, pero mucha simplicidad y mucho ocultar el artificio; las ideas las quieren expresadas como son, con verdad y con precisión; de lo contrario, la poesía no es más que un buen sonido sin idea melódica, un jugar con sus flautas de caña y sus organillos, y a tal poesía la prosa es mil veces preferible²⁷.

Como ya he dicho, Piferrer escribió un poema en prosa titulado *Vuelta a la esperanza*, que es, en mi opinión y sin lugar a dudas, una de las mejores composiciones del autor catalán y desde luego una de las que resistirían mejor la lectura en la actualidad. El texto se compone de 21 párrafos breves que por su distribución tipográfica, a manera de estrofas, demuestran la completa intencionalidad del poeta de construir poema en prosa. Esto evidencia a su vez la aún clara dependencia con respecto al poema en verso. Algo similar sucede con Bertrand.

VUELTA A LA ESPERANZA

1. El murmullo del arroyo no se perdía aún entre los rumores del río; las flores de la margen inclinan hacia el agua sus campanillas resplandecientes con el rocío; y la brisa matinal venía a sorprenderlas quieta y apacible, mientras en el espejo miraban su lozanía.

2. A su soplo se levantó lentamente la niebla; y rozando como una gasa inmensa las rocas y vertientes, devolvió a la montaña y al valle sus visiones matutinas, y me envolvió en su húmedo abrazo.

3. La voz del torrente fue sonando cada vez más dulce y más serena, y abriendo a su armonía los ojos del espíritu, vi flotar a mi lado entre los vapores una figura misteriosa.

25. Estos cuentos son *El castillo de Monsolú* y *Cuento fantástico*, donde se mezclan la leyenda, lo poético y el folklore (véase R. Carnicer, cit., pp. 272 y ss.).

26. E. Brandenberger, «Cuento literario y lírica», en *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1973, pp. 191-195.

27. R. Carnicer, ob. cit., p. 290.

4. Era la Imaginación: no ya con los colores frescos y puros de la inocencia, que el desengaño y la desesperación habían trocado en palidez, y en melancolía profunda; mas de sus párpados aún brotaba a veces ardiente la mirada, y a veces con destello vivísimo ahondaba en la naturaleza.

5. Háblome, y aquella voz amada y funesta hirió mis entrañas con todo el poder del amor y de un pasado fecundo en recuerdos, y un goce doloroso oprimió todo mi ser al escucharla.

6. —Levanta, amado mío, hermano mío; ¿cómo tus labios están mudos en medio del concierto de la mañana, y por qué las lágrimas enrojecen los ojos, cuando la voz de tu amiga te llama desde el fondo del torrente?

7. —Como la voz del hijo recién nacido es dulce a la madre, así tus acentos hacen saltar de gozo mis entrañas; mas como la joven madre llora entre el dolor y la alegría, así también tus palabras traspasan doblemente mi ánimo con el placer y las imágenes de un pasado sombrío.

8. —Mas yo estuve siempre a tu lado, para que este pasado te fuese claro y bello; y desde que tu corazón se abrió a los misterios del sentir, yo no cesé un punto de derramar en él cuanto él pudo demandarme: ¿por qué no embelleciste con mis dones tus años juveniles?

9. —¡Ay de mí! Tus dones me han sido amargura; y si ellos hicieron a mis ojos bello el mundo e inmensos sus límites, también mi alma se anonadó al tropezar con esos límites miserables, y al contemplar ajada aquella belleza.

10. En pos de ti he atravesado páramos y jardines; en pos de ti he creído llegar al término de mi jornada, exhaustas las fuerzas, los pies sangrientos, todo mi ser desfallecido, y ese término huía, huía cada vez más lejos.

11. ¿Es verdad que amé? El corazón no osa demandárselo a sí mismo; porque en verdad, como el sol llama a sí todo lo que vive, así mi espíritu te ha buscado en todo cuanto revestías de tus colores.

12. Heme ahora postrado, roído de un dolor lento y continuo: aquellos tus colores han desaparecido de cuanto me rodea, a la manera con que el valle pierde al caer la tarde su vaporosa atmósfera de oro: ¡ay de mí, ¡la llama de la pasión ya no volverá a arder nunca!

13. —No; no en pos de mí recorriste una senda engañosa, sino que tus malos impulsos te fingieron una luz y un guía en tu propia vanidad y en tu egoísmo; no; yo no revestí de mis colores a seres terrenos, para que en ellos idolatraras, como en el único centro y límite de tu vida, sino que tu propio desasosiego y tu impaciencia te crearon esos ídolos y esos límites miserables.

14. Mis dones hinchon a todo ánimo de luz y dulcedumbre; mas cual una copa emponzoñada corrompe el licor generoso que en ella se vierte, así se truecan en amargura en el corazón donde se anidan anhelos vanos, deseos errados e impuros.

15. ¿A qué demandarte si es verdad que amaste? El peregrino no pregunta si fue verdadero el resplandor súbito que vino a alumbrarse en su viaje nocturno al borde del abismo: la llama en que te abrasaste encendió en ti nuevos impulsos; gérmenes desconocidos brotaron en ti a su calor benéfico.

16. Santifica ahora tu ser enalteciéndolo sobre lo precedero de la tierra a su verdadero destino: no cantes lo que hay en ti; presta tu alma y llama a la vida a cuanto bello te circunda dentro y fuera del mundo visible.

17. Largo, doloroso fue el sacrificio; hoy empero te levantarás purificado por el infortunio: ahora tus lágrimas correrán dulces y no reprimidas por las miserias y los dolores que hinchon la tierra; ahora comprenderás el grito de dolor que de la tierra sube, y aplicarás tu mano compasiva a la herida inmensa que rompe tu seno.

18. Olvidate a ti mismo, y tu ánima desembarazada y suelta se alzaré a Dios, como a su centro, y en aquella serenidad y altura verá los términos invisibles de la naturaleza, y mirará abajo los conjuntos más grandes y enérgicos de lo pasado.

19. ¡Dichoso el que ha llorado; dichoso el que ha resistido a las desgracias y a los sacrificios: la Esperanza que juzgó perdida para siempre, le reaparecerá más viva y más radiante en el sendero de la Bondad, y de la Verdad, y por éstos le conduce a la Belleza!

20. Y apartando con una mano la niebla que en torno suyo oscilaba, mostróme llevando de la otra mano Virgen celeste que, después de sonreírme y lanzarme una mirada de fuego, bajó la vista y se tiñó de las rosas del rubor: ¡era mi Esperanza!

21. Alargué a ella entrambos brazos y mis brazos se quedaron yertos; abrí los labios para llamarla, y su dulce y santo nombre no sonó sino en mi corazón; y entonces, sonriéndome una y otra con inefable tristura y señalando el Cielo, envolviéronme en el seno de la niebla²⁸.

El texto está organizado en tres fases. La primera es de carácter descriptivo (párrafos del 1 al 5), y si comienza en tercera persona, ya en el segundo párrafo, al final, aparece el poeta en primera persona («me envolvió») inflexionando la realidad descrita; y para terminar surge personificada entre «vapores» la «Imaginación». La segunda fase consiste en un diálogo sostenido entre el poeta y la «Imaginación», es decir, se produce un cambio total en la tipología del discurso que se mantiene a lo largo de los 14 párrafos de este segundo apartado (párrafos 6 al 19): el más extenso. La tercera fase (párrafos 20 y 21) cambia de nuevo la tipología del discurso.

La Imaginación muestra al poeta la Esperanza, esperanza que, como en *La cascada y la campana*, se vincula en el Cielo, con el hallazgo en su camino de la Bondad, la Verdad y la Belleza humanas. Constituye este escrito una melancólica y no muy decidida réplica de los versos que cerraban la *Canción de la Primavera*; junto con los elementos simbólicos, hay en él una tierna y humana comprensión que cierra con grave suavidad lo que de la producción poética de Piferrer conocemos²⁹.

El poema, que toca su fin con la presencia de la «Esperanza» y del «Cielo», acaba en forma piramidal, en elevación. Hay activo en él un gran sentido de transcendencia («Santifica ahora tu ser enaltecéndolo sobre lo perecedero de la tierra a su verdadero destino [...]») manifiesto en la búsqueda del «centro» o en cierta obsesión ante la palabra «límite», la cual vemos utilizada en una dualidad: «límites» transcendentales y «límites» degradantes, es decir, en dirección ascensional o descendente del estado de conciencia. Y dicho esto, quiero hacer notar el parentesco de tratamiento y de léxico que plantea el texto con la tradición mística o hermética. Empecemos por observar que en el poema se desarrolla un recorrido de carácter alegórico cuyo fin es ascendente («Cielo») y en la persona del narrador se presenta en la «Esperanza», también ascendente. La «Imaginación» aparece como un «guía», y si bien el motivo se superpone de manera paralela y opuesta porque «... tus malos impulsos descendentes te fingieron una luz y un guía en tu propia vanidad y en tu egoísmo», estamos ante el guía, procedente de la literatura hermética y que tiene su mejor ejemplo en la fabulosa alegorización que es *La Divina Comedia*, que consigue llevar el espíritu, a través de escollos y de infiernos, hacia la cima (en este caso «Cielo» por hallarnos en una tradición cristiana), hacia la zona más pura y elevada. Es muy clara la dicotomía espiritual en su planteamiento (ascendente/ descendente) y que Piferrer tipifica en «Cielo» y «Esperanza» frente a «ídolos» y «límites miserables», o *arrabales* por emplear el término que utiliza Juan de la Cruz.

28. Transcribo de R. Carnicer, cit., pp. 372-374. Carnicer da el año 1845 como fecha probable de la composición.

29. R. Carnicer, cit., pp. 288-289. Los tales versos de *Canción de la Primavera* dicen así: «La inocencia de la vida/ (Calle la gaita, pare la danza)/No torna una vez perdida:/Perdí la mía—¡Ay mi esperanza! » (p. 361).

Remitiendo ahora a lo meramente formal, es casi ocioso señalar el evidente uso que hace Piferrer de rimas internas (por ejemplo, en su mismo orden, «perdía», «ríó», «rocío», «venía», «lozanía», en párrafo 1), similitudines, anáforas, etc.

Al contrario de lo que sucediera con Piferrer, en Enrique Gil (1815-1846) sí que encontramos una sólida obra narrativa³⁰. Cuenta Jorge Campos que a nuestro poeta «... le habían abierto sus columnas *El Español* y *El Correo Nacional*. Publica primero poemas y luego la estampa lírica y autobiográfica *Anochecer en San Antonio de la Florida ...*»³¹, cuento poético que por su desarrollo en cierto sentido novelesco y por su extensión de ningún modo clasificarse como poema, según ha pretendido la crítica más reciente³². La narrativa de Enrique Gil es siempre de expresión y contenido poéticos, pues cuando se ciñe no ya al cuento sino que se aplica a la novela insiste en el sostenimiento de una actitud poetizante: *El lago de Carucedo* y *El Señor de Bembibre*, esta última el mejor exponente de la novelística histórica del Romanticismo español.

Junto a Lomba y Pedraja han coincidido Gerardo Diego y Ricardo Gullón en entroncar la prosa narrativa de Enrique Gil con Gustavo Adolfo Bécquer. Menciona Diego, refiriéndose a *Anochecer en San Antonio de la Florida*: «Espumas, prisma oscuro, flor exótica, rayos de luna, azules y apagados ojos, sonidos lejanos de arpa amortiguada, tornasolado rocío...». Era «...el espíritu misterioso, soñador, original, la capacidad de precisión en el ensueño y la magia, la mezcla de emoción adolescente autobiográfica y de eterna fantasía simbólica que nos son familiares en Gustavo Adolfo»³³.

Es de señalar también cómo *El lago de Carucedo* comienza con una descripción próxima a las pretensiones de un poema en prosa. Por su parte, *El Señor de Bembibre*³⁴ es obra en la que a menudo pueden hallarse excelentes fragmentos de prosa poética incluso lindantes con el poema en prosa. La novela, que gira sobre el tema de la decadencia de la orden del Temple y la problemática política en el reinado de Fernando IV, teniendo su eje en una trama amorosa, abunda en descripciones poéticas del paisaje. Siguiendo la edición de Carnicer, por dar algún ejemplo, puedo indicar notables fragmentos en este sentido en las páginas 45, 82, 93, 143, 327, etc. En ocasiones, a la descripción paisajística se une el sentimiento de la naturaleza (véanse las páginas 249-250 y 270-273, verbigracia). Puede delimitarse además otro tipo de fragmento poético en el cual se recrean conjuntamente paisaje, sentimiento de la naturaleza y reflexión (por ejemplo, páginas 286-287); y un último tipo que se ciñe básicamente en torno a la reflexión (véanse páginas 60 ó 67).

Los procedimientos de lenguaje en *El Señor de Bembibre* son a veces de formalizaciones propias de la poesía. Frente al empleo del posesivo 'su' reiteradamente en forma anafórica o en posición interna (véase final de la página 202 y comienzo de la 203) y construcciones de fuerte poeticidad plástica, muy abundantes, puede reseñarse, sobre todo, el constante uso de la rima. Detengámonos en un párrafo muy significativo y que, curiosamente, no hay refe-

30. J. Campos (ed.), *Obras Completas de Don Enrique Gil y Carrasco*, Madrid, BAE, 1954.

31. J. Campos, ed. cit., p. XIII.

32. Quizás se trate de un error de terminología ateniéndonos a lo ya dicho en las notas 14 y 22. Cf. J. L. Picoche, *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Gredos, Madrid, 1978, p. 306. Picoche parece no determinar con exactitud los términos.

33. G. Diego, «Enrique Gil y Bécquer», *La Nación*, 1947. Citado por J. Campos, ed. cit., p. XXIII.

34. E. Gil y Carrasco, *El señor de Bembibre* (ed. y pról. de R. Carnicer), Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1970.

rencia de él en el amplio y apreciable trabajo que Jean-Louis Picoche dedica a Enrique Gil:

ESTABA poniéndose el sol detrás de las montañas que parten términos entre el Bierzo y Galicia y las revestía de una especie de aureola luminosa que contrastaba peregrinamente con sus puntos oscuros. Algunas nubes de formas caprichosas y mudables, Sembradas acá y acullá por un cielo hermoso y purísimo, se teñían de diversos colores según las herían los rayos del sol. En los sotos y huertas de la casa estaban floridos todos los rosales y la mayor parte de los frutales, y el viento que los movía mansamente venía como embriagado de perfumes. Una porción de ruiseñores y jilgueros cantaban melodiosamente, y era difícil imaginar una tarde más deliciosa. Nadie pudiera creer, en verdad, que en semejante teatro iba a representarse una escena tan dolorosa (p. 30).

En el fragmento transcrito señalo en letra mayúscula las rimas fundamentales empleadas por el narrador. No indico ciertas similitudines por no convertir la lectura en algo farragoso. Es evidente, pues, la complejidad de la rima a que puede llegar Enrique Gil novelista. A lo largo del párrafo vemos cinco tipos de rima diferente que se repiten y entretienen dando a la percepción del lector un gran juego rítmico.

Tras estos breves análisis de la prosa poética de Gil, vamos a acercarnos a la de Bécquer, concluyendo así con las indagaciones en torno al Romanticismo y el problema de orígenes.

Si la investigación sobre el poema en prosa que se expone en el presente trabajo propone una ampliación de perspectiva en relación al escaso y equívoco conocimiento del tema que hasta el momento habíamos tenido, y tal conocimiento procedía, casi en su totalidad, de un breve ensayo de Luis Cernuda, vuelvo nuevamente a las reflexiones del poeta sevillano para examinar su punto de vista acerca de las *Leyendas* de Bécquer.

Cernuda alude al muy probable influjo de la prosa poética francesa en cuanto que ésta debió incitar al poeta de las Rimas para llevar a cabo su experiencia prosística. Hace constar, juntamente, la coincidencia de que el *Smarra ou les démons de la nuit* (1821), de Charles Nodier, obra importante en la prosa poética francesa, hace uso del elemento sobrenatural, tan decisivo en la estructura temática de las *Leyendas* becquerianas; y más adelante, el hecho de que el poeta nos ofrezca tres leyendas como si se tratase de traducciones o adaptaciones de textos extranjeros, lo que coincide con un factor propio de la génesis creadora del poema en prosa francés³⁵. Ahora bien, lo que Cernuda parece ignorar es que la «leyenda» posee una fuerte tradición cultivada por el romanticismo español y, de cualquier manera, aun no rechazando una posible influencia francesa, rasgo frecuente en la primera mitad de nuestro siglo XIX, antes bien habremos de pensar en su trabazón literaria con respecto a obras como puedan ser *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, o *Cuentos históricos, leyendas antiguas y tradiciones populares* (1841), de Romero Larrañaga; obras que en sentido estructural y temático intervienen en el desarrollo de la «leyenda». O sea, Bécquer tuvo ante sí una sólida tradición en la que apoyarse y a partir de la cual llevar a cabo su propia expresión prosística. (Esto no quiere decir que el exoticismo originario del romanticismo español no tenga deudas contraídas con algunos poetas del país vecino). Por otro lado, el componente sobrenatural es tan familiar al romanticismo español como pueda serlo al francés (bástenos citar *La azucena milagrosa* del Duque de Rivas, cultivador también él del tema legendario). Por último, en cuanto a la presentación que hace Bécquer de tres de sus leyendas como si se tratase de adaptaciones de originales extranjeros,

35. L. Cernuda, *Poesía y Literatura*, pp. 259 y 261.

no hay que olvidar las frecuentes traslaciones al español de cuentos y composiciones germánicas sobre todo (Grimm, Heine, Hoffmann, etc.), ya con anterioridad a 1860 en publicaciones periódicas, las cuales, sabido es, jugaron un papel muy operativo en las consecuciones de la lírica española de la segunda mitad del pasado siglo. En otro sentido, cabe añadir que el orientalismo o las notas puramente exoticistas de la obra de Bécquer tienen claros precedentes en los textos vertidos al castellano de Adam Mickiewicz («El bajá renegado. Oriental» o «El caballero y la joven. Leyenda polaca»), a los que ya he aludido en su momento, o sin ir más lejos, en Juan Arolas, pongo por caso.

Veamos, finalmente, esquematizado, el en mi opinión certero encuadramiento que hace Cernuda de las *Leyendas* becquerianas: tres leyendas por entero a manera de poesía en prosa («La creación –Poema indio–», «El caudillo de las manos rojas –Leyenda india–» y «Creed en Dios –Cantiga provenzal–»); y en cinco piezas, una de ellas ya mencionada, ensayos parciales de poema en prosa («La ajorca de oro», «La corza blanca», «El gnomo», «Las hojas secas» y «El caudillo de las manos rojas»).

Hasta aquí hemos podido ver cómo las indagaciones pertinentes han sabido dibujar los factores de incidencia y las delimitaciones necesarias para que, en sus pautas, dilucidemos la génesis originadora del poema en prosa español, tema que, en cierto modo, a primera vista podía parecer quimérico. Por otra parte, en los dos poemas descubiertos en Somoza y Piferrer se nos ofrecen los dos tipos fundamentales de organización externa del discurso poemático en el género del poema en prosa. En lo que sigue me ocuparé de ensayar una aproximación al siglo xx.

Tras los epígonos de Bécquer y casi al cabo del siglo es el Modernismo a quien ha de prestarse atención, habida cuenta de que a él se le ha achacado de manera errónea y demasiado repetidamente la «llegada» del poema en prosa a nuestra lengua³⁶. Esta historia da comienzo en 1888 con la publicación de *Azul...*, que dos años más tarde tendría su edición definitiva en Guatemala. Libro que, según se lee en «La Canción del oro», se encuentra entre «...el onix y el pórvido, el ágata y el mármol...», con un conjunto de prosas poéticas que debió convulsionar los ambientes literarios de la época. En *Azul...*, algunos de los textos reciben el subtítulo de *cuentos* y, por lo general, presentan un superficial aprendizaje baudeleriano que prácticamente se limita a determinados climas ambientales, muchachas anémicas, harapientos, etc. Después continuarían otros libros y autores redundando sobre lo mismo, gracias a los vasos comunicantes que circulaban entre París, con su estética del lujo decadente, e Hispanoamérica. Mucho más considerable se me aparece *Poemas en prosa*, donde Darío no se deja llevar por exoticismos ni paisajes versallescos y su pensamiento poético adquiere mayor precisión, creando así excelentes composiciones («Sol del domingo», «Músicas nocturnas») en que el recamado y la imaginería modernista han sufrido decantación. Rubén Darío, en definitiva, vino a refrescar la memoria en torno al género al construir un libro enteramente concebido mediante poemas en prosa. La idea, como es palpable, procedía de Francia.

En la Península, bien ha dicho Gil de Biedma que «...el uso de la prosa como un instrumento de virtualidades poéticas se convierte en la literatura española, a partir del fin de siglo,

36. El mismo Octavio Paz apuntó que «el Modernismo preparó la adopción del poema en prosa» («El caracol y la sirena», en O. Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1971, p. 100).

en algo así como un fenómeno pandémico. Ya no se trata de una intención perceptible en unas cuantas páginas acá y allá, en tal o cual autor, sino de una actitud creadora compartida por casi todos los grandes escritores de la época. Quizá abuse al generalizar la propia experiencia, pero la impresión que dejan lecturas que en principio uno hubiera sospechado ajenas por completo a la poesía —como *Cinco ensayos en torno al casticismo* y *Del sentimiento trágico de la vida*, por citar sólo dos conspicuos ejemplos unamunescos—, creo que se parece al recuerdo de un poema más que a ninguna otra cosa: una peculiar atmósfera emocional, una deliberada intensidad expresiva, un puñado de palabras clave, unas cuantas imágenes memorables»³⁷.

Igualmente, pueden leerse frecuentes párrafos de prosa poética en *Andanzas y visiones españolas*³⁸ o, sobre todo, en muy distintos libros de Azorín, de quien Gil de Biedma cita varios títulos: *Castilla*, *Una hora de España*, *Pueblo*, *Doña Inés* y *Félix Vargas*, como contenedores de «secuencias de poema en prosa»³⁹. Pero de Azorín prefiero llamar la atención respecto a *La Voluntad*⁴⁰, novela de 1902 cuya formalización se aproxima a veces peligrosamente al cajón de sastre. En la mayor parte de sus capiteles existen fuertes fisuras que provocan rupturas del discurso narrativo al producirse, a menudo sin transiciones, el paso de un lenguaje puramente descriptivo y que trata de realidades estáticas a otro fundamentado en materia ideológica o política. Es así que muchos de los capítulos son susceptibles de desarticulación, pudiéndose proponer parte de ellos, de manera fragmentaria, como un conjunto de poemas en prosa descriptivos. No voy a entrar en juicios sobre la prosa de Azorín, pero al menos tanto como él fue Gabriel Miró quien poseyó las cualidades necesarias para crear un poemario en prosa de talante descriptivo que hubiese dado ejemplo de entidad poemática en el poetizante panorama de la prosa española, y hubiese logrado, además, un poemario de tradición netamente española⁴¹.

Sería, sin embargo, Pío Baroja el narrador que realmente se aproximase a la elaboración de un libro de poemas en prosa con su *Fantasías vascas*⁴², conjunto de textos breves que hacia su mitad da cabida a dos narraciones de cierta extensión. Es decir, el volumen entrega en su primera y en su última parte (diez y cinco textos respectivamente) estimabilísimos poemas en prosa. Si entre las composiciones de *Fantasías vascas* algunas («Noche de médico») son caracterizables por un desarrollo de tipo novelesco en torno a una anécdota, otras obedecen a motivo, tratamiento e intensidad propios del poema. De entre ellos podría citar «Elogio sentimental del acordeón» y «Elogio de los viejos caballos del ti vivo»⁴³ por un lado, «Grito en

37. Gil de Biedma, «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa», prólogo a *Ocnos* seguido de *Variaciones sobre tema mexicano*, de Luis Cernuda, Madrid, Taurus, 1977, pp. XI-XII.

38. M. de Unamuno, *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975. Consúltense por ejemplo las páginas 69 ó 103 entre otras muchas que contienen párrafos de prosa poética.

39. Gil de Biedma, ob. cit., p. XI.

40. Azorín, *La Voluntad* (ed. de E. I. Fox), Madrid, Castalia, 1973.

41. Considérese G. Miró, *El humo dormido* (ed. de V. Ramos), Cátedra, Madrid, 1978. Dicho sea de paso, existe en ocasiones alguna afinidad entre Miro y José Somoza, del cual escribe el alicantino: «Había plenitud en el sentimiento del paisaje del escondido Somoza, que confesaba no comprender más que el campo de su país, porque de este campo suyo de Piedrahíta se alzaba para sus ojos y sus oídos la evocación y la comprensión cifrada de todo paisaje» (G. Miró, loc. cit., p. 63).

42. P. Baroja, *Fantasías vascas*, Madrid, Espasa-Calpe.

43. Ambos aparecieron intercalados en *Paradox rey*, de donde los señala Gil de Biedma («Prólogo», ob. cit., p. XI) sin percatarse de la existencia de *Fantasías vascas*.

el mar» de tema paisajístico, o «El viejo y su canción» que cierra la serie. Cada uno de los textos de la última parte se centra sobre un personaje, y si exceptuamos «El viejo y su canción», no se trata tanto de poemas como de apuntes novelescos que diseñan a un personaje, aunque poseen pleno sentido y autonomía por sí mismos.

Ahora bien, por qué introdujo Baroja dos narraciones extensas entre quince composiciones breves sólo encuentra respuesta en que no estuvo en el ánimo del novelista la ambición de crear completamente un libro del género. Tal vez don Pío entendió que el carácter fronterizo entre el cuento y el poema de varios de los textos aconsejaba una organización intermedia, en la cual quedasen alojados materiales distintos sin mayor determinación. Y desde luego, el título *Fantasías vascas* manifiesta la unidad temática de gran parte de sus páginas.

Si de Baroja, por su personalidad literaria, no era muy de esperar la utilización de la prosa en tanto que poesía, en el caso de J. R. Jiménez sucede al contrario. Ya a principios de siglo escribió prosas poéticas de sentimentalismo modernista *Baladas para después* (1908), *Palabras románticas* (1906-1912), después recogidas en volumen unitario⁴⁴. También debo apuntar cómo de entre las notas previas, prefacios, o como quiera llamárseles, que escribe a menudo Juan Ramón al comienzo de sus libros, algunos son verdaderos poemas en prosa. Léase el que antecede a las poesías de «Jardines dolientes»⁴⁵. *Diario de un poeta recién casado* (1916) y *Dios deseado y deseante* (1948-1949) son las dos obras de J. R. Jiménez de las cuales participa el poema en prosa. Sabemos que el poeta pensó en separar la prosa y el verso de *Diario*⁴⁶, y tal idea implicaría, en efecto, preparar un poemario en prosa. Mas no se llevó a cabo y de manera definitiva permanecen entremezclados una y otro. Juan Ramón tuvo tendencia a prosificar sus poesías en verso⁴⁷, y pienso que tal cosa responde a un punto de vista emparejable al cambio de dirección que supone *Diario* dentro de la poesía juanramoniana. Además, es en *Diario* donde, dejando a un lado aquellas primeras prosas que antes he anotado, surge la prosa, y con total sentido de poema. Juan Ramón debió caer en la cuenta de lo sujeta al pasado que había de quedar su poesía modernista e impresionista. No ha de olvidarse que por esos años entramos de lleno en el vanguardismo ultraísta. No hubo de omitir el poeta la posibilidad de que con el rápido correr de las literaturas de vanguardia su poesía, de algún modo, se alejase de los intereses y atenciones de nuevos lectores. Por otra parte, es convincente que Juan Ramón también sintiese en sí el impulso de la nueva literatura. Con *Diario* se produce la gran salida del poeta hacia la realidad exterior, hacia el mundo de inquietudes coetáneas. En «De la Guía Celeste» (XIX), primer poema en prosa del libro, se discierne un ritmo distinto, resultado de una sintaxis entrecortada muy del gusto vanguardista. Examínese una formalización netamente telegráfica en «Mar de pintor» (CLVIII). En realidad se trata de impulsos formales propiciados por la avanzada del *collage* y el caligramma, la destrucción de la sintaxis y el respaldo que esto ofrecía a las pequeñas aventuras desde retaguardia.

44. J. R. Jiménez, *Primeras prosas*, Madrid, Aguilar, 1962.

45. J. R. Jiménez, *Primeros libros de poesía* (ed. de F. Garfías), Madrid, Aguilar, 1967, p. 469.

46. Sigo la edición de A. Sánchez-Barbudo, Barcelona, Labor, 1970. Cf. p. 15 y sigs. de «Introducción».

47. La prosificación de poemas en verso no es algo inusual. En el manuscrito de *Hymnen an die Nacht* hay poemas en verso que en su versión definitiva aparecieron en prosa. Otro tanto hizo Baudelaire en *La Fanfarlo*.

La frecuencia de poemas en prosa aumenta conforme va avanzando *Diario*, mas la técnica comienza a desprenderse de lo dicho y el lenguaje en prosa tiende a normalizarse, al tiempo que se da una importante entrada de elementos de la modernidad y el maquinismo («periódico radiotelegráfico», «taxi», *sports, skis, Fire Escape*, «Broadway»...), o de títulos provocadores de contrastes («Physical culture», «Garcilaso en New York»...), exclamaciones irónicas y coloquiales, o reproducciones de letreros de compra-venta de edificios. En fin, existe una voluntad de modernidad, de salir a la calle. Y un número notable de poemas en prosa de los que permanecen en la memoria del lector gustoso.

Juan Ramón volverá a escribir poema en prosa (cuatro), pero en un lenguaje poético diametralmente opuesto, con materiales producto de la experiencia o la búsqueda interior, religiosa en su sentido neutro: en *Dios deseado y deseante*⁴⁸. Algo también experimentó con mucha menos fortuna su amigo Gregorio Martínez Sierra en *Motivos*⁴⁹.

El Ultraísmo, por su parte, generó su propia prosa poética y cultivó el poema en prosa. Guillermo Díaz-Plaja, que ha realizado una amplia antología del género, recoge textos ultraístas de César M. Arconada, o los mismos de Guillén y Cernuda, que yo consideraría moderados pero sometidos al influjo de esta corriente⁵⁰. Para completar un poco el cuadro citaré ciertos fragmentos de *Pájaro pinto* (1926), de Antonio Espina, y el heterogéneo y jocosos *Evoluciones* de José Moreno Villa⁵¹.

El surrealismo español nos ha brindado tres poemarios en prosa que van desde el arcaísmo surreal de José M. Hinojosa en *La flor de California* (1928) a la madurez discursiva de Juan Larrea en *Oscuro dominio* (1926-1927), publicado por primera vez en 1934, y la densidad de imagen aleixandriana en *Pasión de la tierra* (1935), con seguridad uno de los trabajos más brillantes de todo el surrealismo⁵².

Dejando al margen la vanguardia me interesa referirme aquí con algún detenimiento a *Ocnos*⁵³, aunque tampoco debe relegarse *Variaciones sobre tema mexicano*. Bien conocida es la difícil relación de la obra cernudiana con la crítica, sin embargo actualmente, cuando

48. J. R. Jiménez, *Libros de poesía* (ed. de A. Caballero), Madrid, Aguilar, 1972, pp. 1.351 y ss.

49. G. Martínez Sierra, *Motivos*, París, Garnier Hermanos, s.f.

50. G. Díaz-Plaja, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Gustavo Gili, 1956.

51. J. Moreno Villa, *Evoluciones*, Madrid, Calleja, 1918. Contiene «Cuentos», «Caprichos», «Bestiario», «Epitafios» y «Obras paralelas». De entre las 44 composiciones que integran «Bestiario», por extensión y caracteres descriptivos, en ocasiones se acercan más al poema que a la prosa poética.

52. De Hinojosa existe una edición fototipográfica de *Obras Completas*, Diputación de Málaga, 1974. Debe notificarse que *Oscuro dominio* en su edición de 1934 (México, Alcancía) sólo tuvo una tirada de 50 ejemplares. No justifica, sin embargo, el difícil acceso la hasta hace poco total desatención para con la obra de Larrea, del cual hace años que disponemos de una edición solvente con un estudio preliminar de L. F. Vivanco (J. Larrea, *Versión Celeste*, trad. de L. F. Vivanco, G. Diego, C. Barral y el autor, Barral, Barcelona, 1970). Mejor suerte ha tenido *Pasión de la tierra* (ed. de L. A. de Villena), Madrid, Narcea, 1976.

53. En su primera edición (Londres, The Dolphin, 1942) *Ocnos* alojaba 32 poemas; en la siguiente (Ínsula, Madrid, 1949) 46, porque se añadieron 15 pero se suprimió uno, «Escrito en el agua»; en la tercera, última en vida de su autor, el libro quedó fijado en 63 poemas (es decir, se sumaron 17 nuevos textos). Ésta es la edición de 1963 de la Universidad Veracruzana. Ciertamente se deduce de lo referido que el poemario fue alterando sucesivamente su imagen. Si la primera edición cerraba su contenido en la infancia vivida en Sevilla por el poeta, las siguientes, con la consiguiente renuncia a la primera unidad temática, incorporan otras posteriores experiencias vitales de Cernuda.

ésta ha dado un giro completo respecto de aquélla y se están sucediendo publicaciones del más variado calibre en torno a Cernuda, *Ocnos* continúa ocupando un espacio lateral⁵⁴.

Antes de que Cernuda publicase su primer libro de poesías en prosa había ensayado el género en los años veinte⁵⁵ y escrito narraciones poéticas⁵⁶. La reflexión sobre *Ocnos* me lleva a pensar que es un libro detenidamente calculado en cuanto a lo que debía significar en la literatura española. Cernuda, que conocía y estudió el género hasta el punto de escribir un ensayo, hizo lo que cronológicamente correspondía a Bécquer. De ahí el desfase en la evolución del poema en prosa español con respecto al francés y que Cernuda, de haber tenido un modelo, éste haya sido el de Baudelaire. No trataré de hacer un inventario de correspondencias (es posible hacerlo) ni de cargar las tintas, pero es evidente la relación que hay entre «El bazar» cernudiano y «La chambre doublée» de Baudelaire en *Petits Poèmes*. En este caso basta con observar que ambos reproducen un mismo vocabulario en la descripción de un ambiente cerrado semejante (colores, atmósfera, olor, aroma, muebles, perfume, etc.). Nótese también el paralelismo que existe entre «Las viejas» y «Les veuves». Una lectura más cuidadosa hará ver ciertos puntos de contacto más globales con Hölderlin en Hiperión (nada extraño pues nuestro poeta tradujo al alemán), y otros más literales, pero menos decisivos, con Reverdy⁵⁷. No obsta lo dicho para que las distancias entre *Ocnos* y *Petits Poèmes* sean abismales. Sería bastante con aducir la mayor relación con el medio urbano, la escasa introspección, los diálogos o un frecuente recargamiento léxico que se produce en Baudelaire frente al recuerdo o la reflexión en que se basa normalmente el discurso poemático de Cernuda, el cual en muy pocas ocasiones presenta lingüísticamente una realidad descrita en forma abundosa (quizás en «La tormenta»); o incide y redunda con palabras sucesivas sobre un mismo hecho o fenómeno, cosa habitual en Baudelaire pero rara en Cernuda, y cuando éste lo hace me recuerda al maestro francés. Finalmente, diré que en ambos libros me parece clave la palabra ‘ojos’, y ‘bucles’ o ‘rizos’ son términos existentes en ambos poetas, y no ya en los poemas en prosa sino en la totalidad de sus escritos poéticos.

54. Así ha sucedido en todos los estudios extensos sobre Cernuda, en los cuales la poesía en prosa únicamente es referida para cuestiones biográficas o temáticas: E. Müller (1962), Ph. Silver (1965), D. Harris (1971 y 1973), A. Delgado (1975), J. Talens (1975). Este último incluye un apéndice donde se hacen constar las ediciones de *Ocnos* y un índice de los poemas que contiene. De todo lo escrito hasta el momento, continúa siendo lo más decisivo el ensayo de Octavio Paz, «La palabra edificante», *Papeles de Son Armadans*, XXXV, CIII, 1964, también reproducido en la antología *Los signos en rotación*; y *Luis Cernuda* (ed. de D. Harris), Taurus, Madrid, 1977. En concreto han tratado *Ocnos* los artículos de J. M. Aguirre, «Ocnos», *El Noticiero*, 1946; A. Bell, «Ocnos», *Bulletin of Spanish Studies*, XX, 1943; J. L. Cano, «Sobre *Ocnos*, de Luis Cernuda», *Cartel de las artes*, 5, 1945, Y «Ocnos», *Ocidental*, 4, 1949; A. G. de Lama, «Ocnos», *Españaña*, 1949; J. López Gorgé, «Ocnos», *Manantial*, 2; R. Montesinos, «Ocnos. Los poemas en prosa de Luis Cernuda», *Proel*, 1946; L. Panero, «Ocnos, o la nostalgia contemplativa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 10, 1949; O. Paz, «Ocnos», *El Hijo Pródigo*, 1, (a no todos los artículos he podido tener acceso, los datos de algunos de ellos proceden de bibliografías).

55. Véase L. Cernuda, *Poesía completa* (ed. de D. Harris y L. Maristany), Barcelona, Barral, 1973. También pueden consultarse en D. Harris, *Luis Cernuda: Perfil del Aire*, Londres, Tamesis Books, 1971. Son seis poemas en dos de los cuales se intercala el verso en la prosa.

56. L. Cernuda, *El viento en la colina* (1938), *El indolente* (1929) y la novela corta *El sarao* (1942). Recogido en el volumen *Tres Narraciones*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

57. Pienso que la crítica no ha afinado mucho en cuanto a la relación entre Reverdy y Cernuda si exceptuamos *Perfil del Aire* (J. M. Capote Benot, *El periodo sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, 1971).

El diseño de los poemas de *Ocnos*, y en buena parte de *Variaciones sobre tema mexicano*, suele ser resultado de un doble eje alrededor del cual gira la materia poética de los textos: materia de recuerdo y materia de reflexión. A la primera de ellas se sumará una variante: materia de realidad actual, especialmente útil para el análisis de *Variaciones*. Es decir, propongo un análisis mediante el cual se diferenciarían las estructuras de las distintas fases que se suceden en cada uno de los textos. Hay aún un elemento relevante dentro de dichas estructuras susceptible de análisis: las frases u oraciones interrogativas, porque en la mitad de los poemas aproximadamente se da este tipo de enunciado, el cual, aparte de jugar un apreciable papel prosódico, con asiduidad interviene en tanto que nexo de la materia de recuerdo con la materia de reflexión. El poeta de *Ocnos*, tras exponer algo que habita en su memoria, es muy probable que se pregunte el porqué de lo narrado, y a partir de tal inicie la reflexión sobre lo antedicho. Veamos una aplicación simple en el primer poema de *Ocnos*:

1	<input type="text"/>	materia de recuerdo	
		-----	interrogaciones
2	<input type="text"/>	materia de reflexión	
3	<input type="text"/>	materia de reflexión	

Cernuda no suele levantar sus poemas en prosa desde la primera persona, hecho que plantea una variedad de distancias y personas verbales digna de estudio. Elegiré para ejemplificar un texto particularmente valioso en este sentido: «El miedo». Dicha composición funde la materia de recuerdo y la materia de reflexión, o sea, no las distingue en fases diferenciadas sino que se entremezclan. El texto, que se compone de cinco párrafos, empieza utilizando la 3ª persona («...volvía el niño a la ciudad [...]»), para en los párrafos cuarto y quinto introducir en el juego un *tú* al cual el poeta habla como conocedor de *él* («Tú, que le conociste bien...», aunque es dificultosa «[...] la percepción externa de otro, por amistosa que sea...»). Finalmente, el narrador reflexiona sobre el sujeto de 3ª persona (el niño), sobre su «terror primario y ancestral», exponiendo cómo (el niño) «cuando hombre» tuvo la motivación de un «alma predestinada» al escribir el verso «Por miedo de irnos solos a la sombra del tiempo». De modo que con la implícita alusión del verso (procede de *La Realidad y el Deseo*: «Drama o puerta cerrada», en *Un río, un amor*) se cierra el círculo de la 3ª persona en el *yo* que coincide con Cernuda, el narrador:

Párrafo 1 — —él
 Párrafo 2 — —él
 Párrafo 3 — —él
 Párrafo 4 — tú — —él
 Párrafo 5 — tú — —él = yo narrador

Tal disposición de las personas verbales en un libro autobiográfico hace ver en el poeta un gran deseo de objetivación y fijación de la propia memoria (aparte de una nada desde-

ñable dosis de asepsia muy defendida por Cernuda de cara al lector y al medio externo). Estamos pues ante un desdoblamiento del autor en el texto, lo cual implica una particular forma de distanciamiento espaciotemporal que engarza con el ineludible problema del tiempo en *Ocnos*, tiempo conductor de la materia de recuerdo y objeto de reflexión para la conciencia alejada de los años de adolescencia y niñez, «...cuando el tiempo nos alcanza» y arroja del «...paraíso primero, donde todo hombre una vez ha vivido libre del aguijón de la muerte»⁵⁸.

Si tratados con mayor brevedad, tras estos esbozos en torno a Cernuda, no cabe soslayar la presencia de tres poetas sobre los cuales, a estas alturas, ya se habrá preguntado el lector pese a representar una aportación no tan significativa. El primero de ellos, León Felipe, es sin duda el de más ambiguo proceder en el tratamiento del género. Sus poemas en prosa en realidad serían aproximaciones a medio camino. Son intercambiables al no diferir en nada de su poesía escrita en verso, tan sólo marcan la necesidad de más amplios y prolongados medios discursivos (léanse «El payaso de las bofetadas», «Las tres manzanas podridas» o «y qué es la justicia», incluidos en *El payaso de las tres bofetadas y el pescador de canas*, publicado en México en 1938). El hecho es que a León Felipe el ritmo compartimiento del verso es frecuente que se le quede corto para expresar o gritar sus ideas, sus entusiasmos y furias. Es entonces cuando guiándose por la necesidad expresiva el verso desemboca en versículo, o el versículo en prosa.

Bien distantes de todo esto se nos muestran Jorge Guillén y Emilio Prados, hombres de otra generación, de la de Cernuda. Para Guillén la experiencia del poema en prosa en tanto que género se reduce a un grupo de textos publicados en revista durante los años veinte. Son composiciones bajo las cuales gira la atmósfera de la vanguardia poética de aquellos años; de tal manera que en muchos sentidos son emparentables o responden a un foco de estímulos «literarios» semejante al que actuó alrededor de las poesías en prosa cernudianas de la misma década —ya mencionadas—, también acogidas en publicaciones periódicas. Las de Guillén (prosas líricas las llama Oreste Macrí) en el caso de *Florinatas* y *Ventolera* son agrupaciones de poesías varias. *Poemas de circunstancias prosaicas/Es una factura* consiste en prosa rimada. En general, el denominador común de estas prosas estriba en un inteligente desenfado⁵⁹ que podríamos contrastar con los trabajos de Emilio Prados, escritos por esos mismos años, quien «...entre 1927 y 1929 —seguramente a instancias de su hermano Miguel hizo varios intentos de reproducir en prosa el mundo poético reflejado en algunos de sus primeros libros, en particular los de tema erótico (*Memoria de poesía y Cuerpo perseguido*)»⁶⁰.

Al finalizar las notas que constituyen el presente ensayo, de largo recorrido no por su extensión sino por el siglo de literatura que en él discurre, sólo me resta añadir, aun no perdiendo de vista las consecuciones de los poetas más jóvenes, que en mi opinión,

58. L. Cernuda, «El tiempo», en *Ocnos*.

59. Véanse éstas y otras composiciones en prosa estudiadas dentro del contexto de la poesía guilleniana en O. Macrí, *La obra poética de Jorge Guillén*, Barcelona, Ariel, 1976.

60. E. Prados, «Apéndice», en *Cuerpo perseguido* (ed., pról. y notas de C. Blanco Aguinaga con la colaboración de A. Carreira), Barcelona, Labor, 1971, p. 125. Esta edición recoge cinco poemas en prosa. Consúltense, a cargo de los mismos editores, las obras completas de Prados en 2 vols., México, Aguilar, 1975.

con posterioridad a la generación del 27, el género del poema en prosa puede afirmarse que no dispone de un material suficientemente amplio ni significativo todavía como para emprender el estudio que le corresponda. Sí cabría decir que de entre una generación que es ya madura habrá que contar en su momento, entre otros, con nombres como los de Juan Eduardo Cirlot o José Ángel Valente.

FRAGMENTO COMO TEORÍA DEL FRAGMENTO

EL FRAGMENTO es género moderno de invención romántica, como el poema en prosa. Su «unidad» textual, que se quiere transgresora por principio, surge a modo de trozo de discurso ensayístico, es decir de pensamiento filosófico o poético, promovido por Friedrich Schlegel, y encontrará sus grandes maestros, asimismo románticos, en Novalis y Hölderlin. Pero el fragmento pronto se extenderá a su vez como modalidad poética propiamente lírica, o bien narrativa relacionada con el cuento poético y entidades similares. Porque el sentido genérico del fragmento es, evidentemente, mera transposición de un concepto con base empírica, el cual lo universaliza haciéndolo susceptible de referirse a cualquier cosa, esto es a cualquier tipo de texto, sobre el que aplica una noción de ausencia de parte o de partes. En tal sentido operativo universalista por encima de su concreción estética romántica, el fragmento es generalizable como fenomenología de toda época de la escritura, de todas las épocas de cultura elaborada y de todos aquellos que han optado, ya con gran ímpetu o con escasa convicción, ya con excelencia técnica o con el simple pasar de la fruslería, por lo inconcluso. Naturalmente, el estudio del fragmento concebido como género ha de discriminar una preconcepción textualmente determinable o no; o sea la intencionalidad del autor y, además, el modo en que esto se hace patente. En cualquier caso, hay fragmentos casuales y fragmentos concebidos, siendo estos últimos los que aquí nos interesan, pues entre ellos se encuentran los pertenecientes al dominio literario especializado a partir del propósito y el ejemplo del más joven de los hermanos Schlegel. Diferente asunto, ahora irrelevante, consiste en que los fragmentos tanto casuales como concebidos puedan ser adoptados en uno u otro sentido por autores y/o por lectores. Ahora bien, Friedrich Schlegel promueve un fragmento sin duda regido sustancialmente por el empeño de brevedad, y este empeño será fundamento, pero no el todo de sus posibilidades de expresión romántica....¹.

1. Ha sabido situar adecuadamente Hans Juretschke el género del fragmento schlegeliano en su contexto histórico pasado, si bien no advierte las posibilidades y las caracterizaciones románticas muy relevantes de su subsiguiente proyección: «En la historia literaria de Europa hay una tradición, tal vez no muy consciente, pero indiscutible, que cultiva el pensamiento breve en prosa. Este género, que con cierta preferencia se suele llamar fragmento, corresponde al epigrama, la corta reflexión en verso. Como éste, empalma evidentemente con modelos de la literatura clásica, entre los cuales destacan las consideraciones del Emperador Marco Aurelio, que adoptaron esta forma densa y sencilla. En la época postrenacentista, la relación de este género remonta a Gracián, Pascal y Vauvenargues. Durante el siglo XVIII continúa con Lichtenberg, Herder y Chamfort. Friedrich Schlegel está inserto en esta tradición en la que se insertan más adelante Nietzsche y Eugenio d'Ors. El nombre para este género varió con frecuencia, llamándose alguna vez pensamiento, máxima o aforismo, y en otras ocasiones, idea o glosa.

El fragmento no pertenece a la aforística ni a la epigramática ni a la paremiología, aunque algo tenga que ver con toda esa gama genérica. El fragmento nace del mismo núcleo del ser romántico, de su capacidad de gravitar sobre sí mismo, de la autoconciencia idealista instalada en la ironía, incluso la autoconciencia de Hegel que llega a rechazar la crítica schlegeliana, la ironía y el «alma bella» que deviene «hastío». Si bien se mira, el fragmento morfológicamente constituye la operación más inmediata y radical tanto de la integración de contrarios o intromisión de opuestos (aquí vuelta paroxíستicamente sobre sí misma) generalizada desde la primera generación romántica, como de la ruptura del modelo clasicista de género tanto conceptual al igual que empírico. Todo esto es decisivo y tiene lugar en el marco teórico y artístico de una revolución radicalizadora de la libertad kantiana. En otra ocasión, al estudiar los géneros románticos, he escrito que en el fragmento:

«...la clave constitutiva responde a propósitos de desprendimiento, reducción y elevación a categoría formal de aquello que se presenta como inacabado o imperfecto. En última instancia no es más que el reflejo de la inconstancia y la fugacidad anímica románticas convencionalizadas en género artístico: una analogía tanto entre estado de espíritu y expresión formal como, metafóricamente podríamos decir, entre piedra preciosa o perla despojada de valvas e intensidad esencial. El fragmento aparece de manera indistinta en verso (se encontrarán con ese título uno excelente en Espronceda y otro en Gil), y en prosa (algunos de sobriedad encomiable pueden leerse en Somoza), muchas de las veces introducidos o finalizados por puntos suspensivos. En tanto supuesta entidad genérica, el fragmento supone una fortísima violentación de la integridad canónica clásica sobre la base de la indeterminación que consagra lo informe e inconcluso. Fue criticado en su época por los antirrománticos, quienes señalaban la frecuente utilización del mismo como pretexto de construcción fácil o, dicho de otra manera, de aprovechamiento indiscriminado de textos inviables a los cuales la colocación de unos puntos suspensivos daba por resueltos. Sin embargo, el hecho es que el fragmento, desde que fuera preconizado por Friedrich Schlegel, convirtiéndose en modalidad de incontrovertible especificidad romántica y sirvió de marco no pocas veces para la más alta expresión lírica y filosófico-poética»².

Friedrich Schlegel optaría por el término fragmento bajo el impulso de Herder, aunque su modelo más ejemplar a imitar lo constituyera Chamfort, al igual que Herder contemporáneo suyo, ya que utilizó para sus fragmentos alguna vez la palabra 'chamfortiada'. Schlegel sabía de esta tradición, si bien al comienzo de una manera bastante incompleta, ignorando, al parecer, a Gracián. Nos consta, empero, su conocimiento básico de la materia por un fragmento que es el siguiente: «Fragmentos son estudios y, a la vez, datos para el arte de escribir. Sólo los alemanes y franceses poseen fragmentos, Lessing y Chamfort. Entre los Antiguos los filólogos y las *bona dicta* de los romanos, las *gnomai* de los poetas. Los 'fragmentaristas' se complacen en frases irracionales. Hermandad espiritual con los contemporáneos modernos. Las características son el brazo de los modernos. Obra sistema». En F. Schlegel, *Obras Selectas* (ed., introd. y notas de H. Juretschke; trad. de M.A. Vega), Madrid, F.U.E., 1983, p. 123.

2. La larga cita es de mi libro *La poesía del siglo XIX (Romanticismo y Realismo)*, Madrid, Taurus, 1987, p. 158. En España, Mesonero Romanos, en su artículo satírico «El Romanticismo y los románticos», cuenta cómo un sobrino suyo comienza a transfigurarse en un romántico y, para ello, entre otras cosas abandona la lectura de los clásicos que él le recomendara para aplicarse a las nuevas fantasías literarias, y: «Fuertemente pertrechado con toda esta diabólica erudición, se creyó ya en estado de dejar correr su pluma, y rasguñó unas cuantas docenas de fragmentos en prosa poética, y concluyó algunos cuentos en verso prosáico; y todos empezaban con puntos suspensivos, y concluían en ¡Maldición!; y unos y otros estaban atestados de figuras de capuz, y de siniestros bultos, y de hombres gigantes, y de sonrisa infernal, y de almenas altísimas, y de profundos fosos, y de buitres carnívoros [...] Generalmente todas estas composiciones fugitivas solían llevar sus títulos tan incomprensibles y vagos como ellas mismas:

La idea de poesía romántica vertida en el célebre fragmento schlegeliano que comienza por definirla como «universal progresiva», puede ser interpretada en cierto modo como incitación al fragmentarismo. En efecto, formulaciones que subrayan absolutamente que la esencia de la poesía reside en un continuo formarse, en no llegar a existir nunca totalmente, en ser el lugar de la libertad y la infinitud no sujetas a norma alguna resultan ser de una considerable adecuación con dicho sentido interpretativo. Este concepto de la naturaleza de la poesía empezaba por enunciar la unificación de todos los géneros y el contacto de la poesía con la filosofía y la retórica³. Por otra parte, incluso se debe tener presente que en el caso por muchas razones extremado de Novalis, el fragmento posee un principio de integración heteróclita pero, de alguna manera subyacente, también orgánica, y explícitamente aspira a «sistema» (como en Schlegel), a suma de lo real y lo ideal, a formante de la «enciclopedística»⁴. Lo referido puede ayudar a configurar una imagen muy aproximada de las posibilidades al tiempo que de la virtual ilimitación del fragmentarismo. Además, cabe argüir la existencia de un fundamento filosófico decisivo para todo ello en la doble categorización kantiana del objeto estético como bello y sublime, esto es en tanto que «forma» y en tanto que «informe», siendo este último el arte característico del genio, que es original, y del futuro.

A diferencia del género del poema en prosa, que mediante la integración de los formantes de prosa y verso hace extraordinariamente factible la convivencia de la pluralidad de los tipos de discurso incluso concebidos como de constitución genérica propiamente dicha (ensayo, relato, poema lírico), el fragmento se erige como una integración que si bien sucumbe al principio rector de lo esencial derivado en desintegración, sin embargo accede a representar una pluralidad externa (aunque recae sobre sí), traslaticia: todos los géneros pueden acceder a la categoría de fragmento. El fragmento, por ello, adelgaza la unidad esencial al tiempo que morfológicamente la rompe en lo relativo a los géneros restantes, a los cuales realoja, pero mediante intervención selectiva y exteriorizada en los órdenes textuales de principio y final suspensivos, acaso atentatorios y desde luego sujetos a brevedad. Así se hace intercambiable, lo cual podría entenderse en un aspecto de trivialidad, mas también universalizador, esencialista y supragenérico. De ahí su debilidad en tanto que entidad de género.

El fragmento ha enfrentado y, en ocasiones, ha protagonizado algunos otros notables episodios de la cultura europea, y esto ha de ser entendido como un proceso o evolución de lo mismo. La controversia más o menos explícita entre los aproximadamente pares

v.g. ¡¡¡Qué será!!!-¡¡¡No.....!!!-¡Más allá....!- Puede ser.-¿Cuándo?-¿Acaso!...-¿Oremus! /-/- Esto en cuanto a la forma de sus composiciones; en cuanto al fondo de sus pensamientos no sé qué decir, sino que unas veces me parecía mi sobrino un gran poeta, y otras un loco de atar; en algunas ocasiones me estremecía al oírle cantar el suicidio ó discurrir dudosamente sobre la inmortalidad del alma; y otras tenía por un santo, pintando la celestial sonrisa de los ángeles, ó haciendo tiernos apóstrofes a la Madre de Dios. Yo no sé a punto fijo qué pensaba él sobre esto, pero creo que lo más seguro es que no pensaba nada, ni él mismo entendía lo que quería decir». *Vid.* Ramón de Mesonero Romanos, *Escenas Matritenses por el Curioso Parlante*, Madrid, Boix, 1845, 4ª de., p. 130 (facs., Madrid, Méndez, 1983).

3. F. Schlegel, *Ob. cit.*, pp. 130-131.

4. Novalis, *La Enciclopedia (Notas y Fragmentos)*, trad. de Fernando Montes, Madrid, Fundamentos, 1976, pp. 9 ss. Véase para Friedrich Hölderlin, *Ensayos*, ed. de F. Martínez Marzoa, Madrid, Hipérior, 1976.

fragmento/ensayo y tratado/sistema es una cuestión del Romanticismo que es de nuevo heredada y puesta en crisis por la Escuela de Frankfurt, perviviendo en ésta hasta la época de Neovanguardia con Theodor Adorno⁵. En cuanto que la Vanguardia histórica artística en su extremo sobrepasa la destrucción de géneros por descomposición y entremezclamiento de distintos lenguajes y distintas artes, sobre todo en el *collage* y en la poesía plástica futurista, el fragmento cede ahí su destino. Con todo, el fragmento se interna intensamente en las disposiciones textuales y genéricas de Gómez de la Serna. El fragmento filosófico formalmente no radical es transmitido, en especial, por Schopenhauer -gran admirador de Gracián- y Nietzsche y alcanza a grandes lugares del pensamiento europeo desde las primeras décadas del siglo xx; alcanza a inmiscuirse en la problematización del pensamiento de Franz Rosenzweig o en la raigambre barroca de Eugenio D'Ors, y se instituye en parte actuante de la problematización sostenida por Walter Benjamin y Theodor Adorno como problemática vanguardizada en el texto filosófico, como intento ensayístico de superación del género del tratado en el autor de *Iluminaciones*, de superación del sistema y del centro en el autor de la *Teoría Estética*⁶. Ahora la cuestión no es la entidad genérica del fragmento en sí, sino (como de hecho aunque en otro sentido ya se había planteado la primera generación romántica) el fragmentarismo en consecuencia de una concepción del pensar...

5. Puede verse mi *Teoría del Ensayo*, Madrid, Verbum, 1992.

6. Un análisis de todo ello en mi artículo «El Ensayo y Adorno», en *Teoría/Crítica*, 4 (1977), pp. 169-180.

EL JAIKU: DE LOS ORÍGENES Y DEL MODERNISMO A LA VANGUARDIA

DE LAS SIMILITUDES Y DIFERENCIAS ENTRE EL JAIKU Y ALGUNAS FORMAS POÉTICAS BREVES DE
LA LITERATURA ESPAÑOLA

ES BIEN seguro que no ha producido la poesía occidental (resultaría impensable como consecuencia de nuestras estructuras mentales y nuestra cultura) ningún mecanismo lírico parangonable a la sustancialidad poética que habita en el jaiku¹, forma poética secularmente de pauta silábica 5/7/5². No obstante, la poesía española ofrece determinados paralelismos sobre los cuales debidamente nos detendremos.

1. La brevedad del jaiku está concebida como esencialización de sensaciones en dirección única, dejando a un lado la intelección y proyectando al mínimo la personalidad del autor sobre el hecho poético. Realiza mediante escuetas palabras la fijación perceptiva de una realidad, y siempre en intensión, no en extensión. El jaiku trata de una vivencia que se fundamenta en iluminaciones propiciadas por un estado mental capaz de potenciar una comprensión profunda en el instante. Proviene asimismo de un entendimiento religioso de la vida. Para unos, jaiku=satori. Personalmente, pienso más adecuado hablar de «conciencia de sí», que por lo demás cuenta con el apoyo de la terminología psicológica y fue ya conceptualización utilizada por Hegel en la *Filosofía del Espíritu*. Jaiku y budismo Zen se hallan muy ligados, hasta el punto de que es este ámbito de espiritualidad el que ha potenciado sus mejores manifestaciones, lo ha hecho propio y ha producido el mayor poeta del género: Basho (1643-1694), quien lo explicó diciendo que es aquello que ocurre en este preciso momento. Su obra funde bajo un denominador metafísico, lo permanente, lo temporal y la naturaleza. La estructura interna del jaiku se realiza a través de una unificación de la experiencia que se manifiesta mediante dos polos de fricción cuya extensión o juego produce la consecuencia última, a menudo implícita. Es una poesía que sugiere, y si explicita en demasía deforma su cualidad expresiva. Precisamente la caracterización de la sugerencia es lo que dificulta en exceso una auténtica expresión jaikista occidental. Por otra parte, la lucidez de sensación y espíritu predominante en este tipo de poesía puede ser conclusión de oposiciones no relevantemente polarizadas. En efecto, con frecuencia la comparación es interna, a lo cual contribuye sin duda un riguroso sentido económico para con los elementos que funcionan en el texto.

2. Esquemáticamente, éste es el proceso evolutivo que a través de distintas formas produjo el jaiku: 1. Katauta (3 versos con 17 ó 19 sílabas); 2. Tanka o Waka (5/7/5/7/7); 3. Renga (=tanks encadenados); 4. Jaikai (=jaikus encadenados); 5. Jaiku (5/7/5). Para cualquier interés sobre el jaiku japonés debe consultarse R. H. Blyth, *Haiku*, Tokyo, Hokuseido Press, 1968, 16ª ed.; y en español, el notable trabajo de F. Rodríguez-Izquierdo, *El Haiku japonés*, Madrid, Guadarrama, 1972, quien ha realizado una encomiable labor de transliteración, traducción literal y traducción poética de buen número de textos jaikistas japoneses antiguos y modernos. Respecto al problema de la traducibilidad del género existe también un artículo de R. Etiemble, «Critères de pertinence pour traduire le haïku», en *1616*, I, 1978, pp. 17-22. Sobre el jaiku no son frecuentes ensayos ni artículos monográficos. Se encontrarán unas páginas, aunque de divulgación, en A. Durand: «La poésie selon le hai-ku», *Courrier du Centre*

De entre nuestras formas líricas llaman la atención al afrontar el estudio del jaiku en la Literatura Española algunas formaciones métricamente de similitud reseñable, en particular la seguidilla. Por otra parte, existen además otras dos formalizaciones: greguería y anaglifó, ambas de talante poético, aunque no sujetas a sistema métrico, que evidencian rasgos a tener en consideración.

Primeramente, comenzando con las formas líricas que muestran similitud rítmica respecto del jaiku, convendrá leer un cuadro en el cual quede constancia de cantidades silábicas y, en conjunto, atendiendo tanto a poesía de tradición popular como cuita:

a)	Seguidilla simple	7-5-7-5
	Seguidilla compuesta	7-5-7-5:5-7-5
	Seguidilla chambergo	7-5-7-5:3-7:3-7:3-7
	Variedad clásica	7-6-7-6
	Fluctuaciones	5-5-7-5 y 6-6-7-5 6-5-7-5 6-5-6-5
	Otros usos tradicionales	7-5-6-5 7-5-6-6 6-7-7-5
b)	Solear	8-8-8
	Soleariya	3-8-8
	Alegría	5-10 y 5-11
c)	Cuarteta tradicional	8-8-8-8
	Terceto clásico	8-8-8
	Pareado argentino	8-8 y 8-7
	Tercero argentino	8-5-5 y 8-7-5
	Seguidilla real	10-6-10-6
	Seguidilla del Martín Fierro	7-5-7-5-7-5

International d'Études Poétiques, 92, Bruselas, s.f., pp. 15-21. Mucho más interesante es el artículo de Y. Lecerf: «Des poèmes cachés dans des poèmes», *Poétique*, 18 (1974), pp. 137-159. Otro, pero al cual no he tenido acceso, es el de G. L. Brower, «The Japanese Haiku in hispanic poetry», *Monumenta Nipponica*, XII, 1-2 (1968). Una iniciación al tema en libro de bolsillo es la de H. G. Henderson, *An Introduction to Haiku*, Nueva York, Doubleday Anchor Books, 1958. Entre las obras generales sobre literatura japonesa, como sabe el lector, españolas no las hay. Las francesas clásicas son poco valiosas, al menos con respecto al jaiku. Entre ellas la de R. Bersihand, *La littérature japonaise*, París, PUF, 1956, y la de G. Bonneau, *Histoire de la Littérature japonaise contemporaine 1868-1938*, París, Payot, 1940. La del pionero jaikista en lengua francesa, P. L. Chouchoud, *Sages et poètes d'Asie*, París, Calmann-Lévi, 1906, merece mejor consideración. La obra general tal vez mas reputada, que conozco en versión francesa, es la de W. G. Aston, *Littérature japonaise* (trad. de H. D. Davray), París, Armand Colin, 1921, 2ª ed. Finalmente deben señalarse, al menos, tres estudios de D. Keene, todos ellos vertidos al castellano: *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*, El Colegio de México, 1969; *La literatura japonesa*, México, FCE, 1956, y *Tres maestros del haiku*, Bueno Aires, Editores Dos, 1969.

La descripción cuantitativa³ sugiere que es plausible intentar un análisis de relaciones métricas. Ahora bien, la organización de grupos de paradigmas, para lo que pretendo, en muchos casos puede que realmente no diga nada o incluso lleve a confusión. Nada más lejano del jaiku que la poética narrativa del *Martín Fierro*, pese al parecido constructivo que se infiere de los resultados de una cuantificación silábica. No hay duda de que hemos de trasladar la atención al grupo designado B y, específicamente, al grupo A. Véase que haciendo caso omiso del primero de los versos de la seguidilla simple, ésta se identifica métricamente con el jaiku. Otro tanto ocurre con la segunda parte estrófica de la seguidilla compuesta. Como dice Paz, esta semejanza métrica debió impresionar a Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y García Lorca, aunque para los tres la inspiración jaikista se origina en el hecho de haber hallado en la forma japonesa un modelo de concentración verbal. Asimismo hay que distinguir: 1. la seguidilla es composición de carácter popular construida con la finalidad decisiva de ser cantada, en grupo o no, y hasta puede que se una al baile, según las circunstancias que concurren en la expresión oral de la misma; 2. el jaiku, en contraposición, pertenece a la atencionalidad silenciosa de la mente⁴. No obstante es poesía que por su gran difusión, participación creativa y conocimiento que de ella tienen todas las gentes de un país, cabe ser tildada de popular, si bien en sentido muy distinto a como solemos entender la función popular de la seguidilla⁵.

Desde la perspectiva de la Vanguardia, empeñada en la aproximación y puesta en práctica de procedimientos poéticamente lúdicos, desdramatizadores o antisentimentales, se nos brindan dos modalidades susceptibles de análisis comparativo respecto del jaiku: el anaglifo y la greguería.

El anaglifo es producto de la diversión ingeniosa vanguardista, intrascendente, que cultivaron siendo jóvenes artistas y poetas del 27 en tiempos de la Residencia de Estudiantes de Madrid. José Moreno Villa, en su autobiografía *Vida en claro*⁶, y Rafael Alberti, en su libro de memorias *La arboleda perdida*⁷ han expuesto las motivaciones y el entorno en presencia del cual tuvo lugar esta divertida creación lúdico-expresiva, no exenta de gran efectismo como consecuencia del funcionamiento desautomatizador que provoca la extrañeza en la sucesión de realidades o de imágenes:

El búho	El té
el búho	el té
la gallina	la gallina
el pantócrator	y el Teotocópuli

3. A tal efecto, naturalmente, me he auxiliado de T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974.

4. Cf. O. Paz, «La tradición del haikú», cito por el volumen *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1971, pp. 248-249.

5. Téngase presente que «la poesía en el Japón es propiedad de todas las clases sociales, y aún hoy casi todos los japoneses son capaces de escribir sin dificultad un poema, aunque, por supuesto, no tenga éste ningún mérito literario». Cf. D. Keene, ob. cit., p. 39. Es de señalar que en Japón la creación de jaiku es ingente; aparte de numerosísimas publicaciones especializadas, los periódicos y revistas a menudo poseen columnas dedicadas a la reproducción de poemas simplemente enviados por sus lectores.

6. J. Moreno Villa, *Vida en claro*, México, FCE, 1976, pp. 113-114.

7. R. Alberti, *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 214-215.

Pretende el anaglifo mediante cuatro versos de extrema brevedad, prácticamente nominales, construido el segundo mediante la repetición del primero, crear una estrofa cuyo fin reside en proporcionar una originalidad imprevisible por lo desemejante de los elementos que el texto reúne. De modo que al igual que en el jaiku, se genera una fricción entre dos polos, pero en el anaglifo es resultado de una arbitrariedad, de la completa ausencia de conexión entre cualquiera de los tres elementos. Su logro estriba en la consecución de lo sorpresivo y nada más, siendo así esencialmente distinto de las aspiraciones del jaiku, jamás apegado a preconcepciones de intransigencia artística. La proximidad entre una y otra modalidad radica en que el jaiku también posee cierta dosis de sorpresividad, a veces conseguida mediante el último de sus versos, pero éste nunca es irracional ni arbitrario, sino de establecimiento profundamente coherente dentro de su contexto.

Lorca introdujo una variante del anaglifo consistente en articular una breve frase en el verso final que deja *un algo* implícito:

La tonta,
la tonta,
la gallina
y debajo hay algo.

Así diríase que es un modo del acertijo.

El ludismo, la sugerencia sutil y llamativa, la imagen o la metáfora profundamente afectos a la experimentación de vanguardia, fueron sin duda fuertemente propulsados por el influjo amplísimo de la greguería. Entre la obra de los poetas ultraístas (v. gr. Adriano del Valle en su primera etapa), creacionistas (v. gr. Gerardo Diego, particularmente en *Imagen*) o entre la misma poesía de la llamada generación del 27, a la que se incorporaría Diego, pueden detectarse con facilidad multitud de formalizaciones greguerísticas. Incluso en ocasiones se encontrarán poemas enteros cuya única arquitectura consiste en la yuxtaposición de greguerías. No hay duda posible de que constituyen el más singular rasgo distintivo de la poesía vanguardista española.

Tiene razón Cernuda al pensar que la moda del jaiku estuvo favorecida por las greguerías de Gómez de la Serna⁸; sin embargo, su adopción hispánica no proviene de éstas. Para Ramón,

[...] si la greguería puede tener de algo es de *haikai*, pero es *haikai* en prosa [...]⁹,

puesto que carece de la sujeción de las diecisiete sílabas que alojan sus tres versos; y continúa en su tono habitual:

El haikai es sólo rocío de greguería, seda de una oruga que se nutría como de hojas de morera de hojas de greguería¹⁰.

8. Cf. L. Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975, 4ª ed., p. 87.

9. Cf. R. Gómez de la Serna, «Prólogo», en *Total de Greguerías*, Madrid, Aguilar, 1962, p. 35. Gómez de la Serna, siguiendo la confusión generalizada en España, dice *haikai* por jaiku.

10 R. Gómez de la Serna, loc. cit., p. 36.

También transcribe una cita de André Breton:

El más bello fulgor sobre el sentido general, obligatorio, que debe tomar la imagen digna de este nombre nos lo proporciona este apólogo zeno: «Por la gracia de Buda, Basho modificó un día, con ingenio, un haikai cruel, compuesto por su humorístico discípulo Kikakon». Éste decía: «una libélula roja –arrancadle las alas–, una guindilla», Basho substituyó: ‘una guindilla –ponedle alas–, una libélula roja’¹¹.

Es de todo punto indudable que Gómez de la Serna (no iba a ser una excepción entre los militantes de vanguardia) no supo en realidad qué era el jaiku. Él lo concibe, cosa común a toda la poética de vanguardia, en tanto que aportación de novedad por contraste. En el estudio comparado entre jaiku y la forma poética creada por Gómez de la Serna, hay que considerar que una lectura detenida de greguerías previene de la dificultad en qué consiste hallar ejemplares de algún modo equiparables a la cualidad estricta del jaiku. Es evidente la percepción externa, paradójica, de detalle o meramente humorística en que se suele sustentar la greguería; mientras el jaiku, por el contrario, accede en último término a un plano de fusión o complementación entre sujeto y objeto, bien de manera metafísica, plástica, etc. En otro aspecto, la estructura sintáctica de arranque de la frase y la abundancia de partículas que intervienen en la greguería, no se adecúan al funcionamiento textual jaikista, que empeña sus propósitos en la captación del *instante*. Se discierne ostensiblemente que cuando la greguería ha sido formalizada en estructura oracional y no de frase (aplicando la organización distintiva propuesta por Bloomfield), se aleja del jaiku en mayor medida. Por otra parte, consultando ahora de manera textual, en la greguería:

En el templete de la música queda el eco de una marcha militar¹²,

se notará una economización de medios expresivos y un logro en la captación de la sutilidad de lo percibido en un determinado instante que, en el ejemplo aducido, nos hace pensar en la distribución rítmica del discurso en tres grupos melódicos (según corresponde al jaiku; si no se atiende a las pautas silábicas 5/7/5, como también muchos poetas japoneses modernos eluden, y aquí no viene al caso), la cual distribución nos entregaría un impecable texto jaikista:

*En el templete de la música/ queda el eco/ de una marcha militar*¹³

La greguería utilizada en la ejemplificación, curiosamente aparece en su texto de *Greguerías (Selección 1910-1960)* mucho mas amplificada y en forma muy redundante, ya absolutamente impropia de la entidad del jaiku:

En el templete de la música, abandonado y vacío, queda siempre el eco de una marcha militar.

11. R. Gómez de la Serna, loc. cit., p. 28.

12. R. Gómez de la Serna, loc. cit., p. 586.

13. Entiéndase en relación al jaiku que la organización versal del discurso contribuye a una periodicidad decisiva en el modo de representar las percepciones. En cualquier caso, la sintaxis poética, la hipérbasis, ordenan poemáticamente la realidad.

De lo que se sigue que, al menos a veces, la corrección greguerística de Ramón en sucesivas ediciones tiende a la economización expresiva.

Puede concluirse que no es descaminado pensar que en ciertas greguerías subyace una sustancialidad no extraña al jaiku. Avisa de ello en primer lugar, desde un punto de vista léxico tópico, el gran empleo del término «luna» como motivo temático; y quizá sea ése el lugar greguerístico mas frecuentado por el escritor madrileño. El hecho podría obedecer a dos causas: bien el jaiku dejó rastros en la greguería, ya que la luna es un término tópico, con un gran índice de frecuencia en el género japonés; o bien ejercía el amado planeta un grado de recurrencia muy elevado sobre Gómez de la Serna, como en el pasado siglo sucedió a los románticos. Por lo demás también existe un sector léxico en las greguerías suficiente, representativa y reiterativamente, como para poder señalar algún emparentamiento jaikista: arroz, almeja, abanico, sauce, mariposa, otoño, etc., palabras todas ellas habituales dentro de la retórica de la forma poética japonesa. En fin, también existen numerosas greguerías que aluden al Japón, a Buda... y una en que se lee:

Los *hay-kais* son telegramas poéticos¹⁴.

DE LOS ORÍGENES EN LENGUA ESPAÑOLA

A fines del siglo XIX el entonces poeta modernista mexicano José Juan Tablada (1871-1945) —más tarde pasaría a engrosar, como tantos otros intelectuales procedentes de la estética finisecular, las filas de la Vanguardia— emprende un viaje exoticista al Japón en busca de la novedad estética. Lo mismo, y aun con estancia más dilatada, hizo otro poeta mexicano, Efrén Rebolledo¹⁵. Tablada se interesó por las tendencias exoticistas según fue común en el Modernismo y a instancias de la boga francesa en esta materia; sin embargo, llegó más allá que la mayoría de sus compañeros hispanoamericanos. En 1919 publicó en Caracas el primer poemario de jaikus en lengua española: *Un día*. Tres años más tarde repetirá la experiencia con *El jarro de flores*, esta vez desde Nueva York¹⁶.

Tablada¹⁷ se consideró a sí mismo como introductor del género en lengua española. Así también lo sostiene Paz en más de una ocasión, en lugares que ya he citado. Por otra parte, qué duda cabe que el poeta de *Un día* fue el iniciador del jaikismo hispanoamericano y específicamente del jaikismo de su país, México, el país de habla española tradicionalmente más interesado por la forma poética japonesa¹⁸.

14. R. Gómez de la Serna, loc. cit., p. 173.

15. Cf. También para lo que sigue, O. Paz, «La tradición del haiku», pp. 242 ss.

16. Cf. J. J. Tablada, *Obras I. Poesía*, Universidad de México, 1971.

17. De él dice Paz, quien se ha ocupado de otorgar a su compatriota el justo lugar que en la poesía hispánica merece, que «es injusto afirmar que Tablada nada más fue un «cosmopolita». ¿Cosmopolita el hombre que asimiló y trasplantó muchos acentos extranjeros sin traicionar jamás su español de mexicano? ¿Cosmopolita aquel que despertó con salvas las imágenes a los poetas jóvenes, adormecidos por el simbolismo moralizante de González Martínez? («Poesía mexicana moderna», incluido en O. Paz, *Las Peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 54. Allí mismo confróntese «Estela de José Juan Tablada», pp. 59-66).

18. En México se preparó una antología del jaiku hispánico sobre la que más adelante me detendré; se han traducido los libros de D. Keene; se ha producido un libro de Ceide-Echevarría, *El haikai en la lírica*

Asimismo, piensa Paz que parece imposible que Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Lorca ignorasen el jaiku de Tablada, habida cuenta de que Díez-Canedo admiraba la poesía del mexicano y fue quien primeramente advirtió en España el jaikismo del poeta de *Nuevas canciones*. También es seguro que el jaiku de Tablada fue conocidísimo de los poetas de Hispanoamérica y poco menos debió ser en la Península dentro de la sociedad literaria que estuviese al día. Ese es el caso del sagaz Enrique Díez-Canedo.

Ahora bien, todo esto se desmonta mediante un simple dato de cronología. Las primeras, si bien reducidas, muestras machadianas de jaiku aparecen en la segunda edición de *Soledades*, la cual se publicó con el nuevo título amplificado *Soledades, galerías y otros poemas*, y data de 1907; es decir, doce años antes que *Un día* de Tablada, que se publica en 1919. De manera que a tenor de los datos la cuestión se resuelve del siguiente modo: a) el poemario *Un día* es la primera obra constituida íntegramente por el género japonés en lengua española; b) las aportaciones de Antonio Machado, aunque inmersas dentro de un conjunto mayor, son ciertamente muy anteriores a las del poeta mexicano¹⁹.

DEL MODERNISMO A LA VANGUARDIA Y OTRAS DIVERSAS MANIFESTACIONES

Desde finales de los años diez y muy acentuadamente durante los primeros de la década de los veinte, el estado convulso de la creación poética española, instigada básicamente por la presencia en Madrid de Vicente Huidobro y las manifestaciones ruidosas de las gentes del ultra, encontró una de sus vías de expresión más genuina en el entonces agitado mundo de las revistas literarias y artísticas. Fue ésta una época de prodigiosa vitalidad experimentadora, en la cual coexistió la más enconada diatriba antimodernista fomentada por el reflujo constante de Marinetti, el Cubismo y Dada, junto a la persistencia lírica de contenidos estéticos modernistas (postmodernistas si se quiere) y el castellanismo introducido rigurosamente por los hombres del 98.

Ya ha quedado dicho que el sesgo exotista del Modernismo, heredero del pensamiento romántico, adopta el jaiku en su valor de novedad. Del mismo modo, la Vanguardia, dentro de un contexto de proceso muy acelerado, continúa la tradición moderna de novedad y originalidad. Es verdaderamente esclarecedor seguir el ejemplo de Tablada, quien incorpora el jaiku a su poesía instalándolo bajo presupuestos estéticos modernistas, para más tarde abocarse decididamente a una avanzada de vanguardia en disposición beligerante de destruir la retórica decadentista heredada. Cuando el mexicano publica un libro con el nombre de un gran poeta chino, Li-po, está proponiendo un componente poético de exotismo, alojado en textos cuyos fines de desintegración retórica están perfectamente asumidos y, por otra parte, excelentemente logrados.

mexicana, México, Ediciones de Andrea, 1967; y además de allí procede Paz. Sin duda la raíz de todo proviene de Tablada.

19. Del jaikismo de *Soledades* se ha hecho eco Luis Antonio de Villena con buena independencia de criterio, así como de Juan Ramón Jiménez, Lorca y Cernuda, si bien de estos últimos hace omisiones difíciles de justificar. Cf. L. A. de Villena, «Del 'haiku', sus seducciones y tres poetas de lengua española», *Prohemio*, iv, 1-2 (1973), pp. 143-174.

Entre múltiples revistas²⁰ y obras de la más variada pretensión y forma, el lector curioso tropezará repetidamente con el jaikismo y su influjo. Ha hecho notar Emma Susana Speratti, y después han insistido sobre ello varios críticos, la presencia de un jaiku de Basho en *Farsa y licencia de la Reina Castiza*. En la primera edición que hizo Valle-Inclán del libro²¹ hay una apostilla escénica en la cual se lee

[...] la patrulla calamucana, bajo la luna hace zig-zás, y el espejo de la fontana, al zambullirse de la rana, hace ¡chás!

La cita es en su segunda parte un conocidísimo jaiku de Basho²². Pero además, Valle-Inclán, en la segunda edición, lo distribuye en versos, quedando así el fragmento que nos interesa (reproduzco al lado la versión que hace Paz en su edición citada de *Sendas de Oku*):

[...] y el espejo de la fontana
al zambullirse de la rana
¡hace chas!

Un viejo estanque:
salta una rana ¡zas!
chapaiteo.

En 1921 el hispanoamericano Rafael Lozano edita en Madrid *La alondra encandilada*, obra que reúne en su quinta parte rotulada «Libro de estampas» un repertorio de cuarenta y ocho jaikus sustancialmente tamizados por la estética modernista. El libro va precedido de un prólogo de L. G. de Urbina, en el que se señalan

[...] esas estrofillas de brevedad oriental, que son ahora una tentación de los poetas del último barco²³.

20. Existe una tesis doctoral de Yong-Tae Min, *Lo oriental en la poesía española contemporánea. 1898-1927*, Universidad Complutense de Madrid, 1975, que es en parte un amplio inventario en lo que concierne a revistas literarias de la época. Trata además de algunos poetas de los que en el presente estudio me ocupo.

21. R. M.^a del Valle Inclán, *La Pluma*, año I, 3, 1920, p. 111; 2ª ed. en Madrid, Artes de la Ilustración, 1922, pp. 43-44. Cf. E. S. Speratti, «Valle-Inclán y un hai-ku de Basho», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII, 1 (1958) pp. 60-61.

22. «Cuando Basho todavía estudiaba Zen con su maestro Bucchó, éste un día le visitó, preguntándole: '¿Cómo estás pasando estos días?'.

BASHO: 'Después de una lluvia reciente el musgo creció más verde que nunca'.

BUCCHÓ: '¿Qué Budismo hay anterior al verdor del musgo?'.

BASHO: '¡Una rana salta en el agua! ¡Oye el sonido!'.

Se dice que éste fue el inicio de una nueva época del Haiku. El Haiku era antes de Basho un mero juego de palabras, perdiendo su contacto con la vida. Basho, interrogado por su maestro acerca de la verdad última de las cosas que existían incluso antes de este mundo de particularidades, vio una rana que saltaba en un viejo estanque, mientras su sonido quebraba la serenidad de toda la escena. Lo que se captó fue la fuente de la vida, y el artista aquí sentado observa cada disposición de su mente al entrar en contacto con un mundo de devenir constante [...]». (Cf. D. T. Suzuki, *Ensayos sobre budismo Zen*, III, p. 364).

23. L. G. de Urbina, «Prólogo», en R. Lozano, *La alondra encandilada*, Madrid, 1921, p. 11. He aquí algunos de los jaikus de Lozano mejor contruidos: La nieve/amortaja la calle./Hay fuego en nuestra casa (p. 214). Araña,/que tejes, incansable,/enséñame a imitarte (p. 222). El mar,/aunque cambia, es el mismo./Mi amor es como el mar (p. 224). El

El movimiento ultraísta, por su parte, frecuentó el jaikismo con la despreocupación y falta de sólida reflexión artística que le fueron más habituales. Sirvan de muestra unas estrofas del «Carnaval», de Rogelio Buendía, en *La rueda de color*²⁴:

Almendros rosas
disfraz
del campo carnaval (2).

Kimono del campo
en cigüeñas y almendros
bordado (3).

Cómo iba nevando
el confetti de estrellas
sobre el campanario (5).

La mimosa
cantaba sobre la tapia
su canción dorada (6).

El sol
sonaba sobre los charcos
sus sonajeras de latón (7).

El viento
sonaba su flauta de caña
de cien agujeros (8).

Buendía a veces entremezcla jaiku y greguería; así lo hace en *Sonidos*. De igual manera procede en ocasiones Guillermo de Torre en su «porvenirista», «velivolante» y lamentable *Hélices*, cuya sección, titulada «Hai-kais (occidentales)», contiene veintiséis ejemplares de los cuales probablemente el octavo sea el más digno de tener en consideración²⁵. Lo mismo cabe prácticamente decir de *La sombrilla japonesa* (1925), del también ultraísta Isaac del Vando Villar, el llamado «poeta del Sur» por Cansinos-Asséns en su novela *El movimiento V. P.*

barco/deja sólo una estela./Nosotros qué dejamos (p. 226). El cisne/se muere de nostalgia,/sin lanzar una queja (p. 232). La bruma, / como un duende, en el parque,/ ha entrado de puntillas (p. 240). Un grillo/canta —¿a quién?— no sé dónde./Y yo, ¿para quién canto? (p. 243). Pantano./Un tiro de fusil/hace volar los patos (p. 246). Barranco./Una flor al alcance de la mano me tienta (p. 247). El tren/hace pasar los árboles,/la ilusión y el recuerdo (p. 248).

24. R. Buendía, *La rueda de color*, Huelva, sin editorial, 1923.

25. Cf. G. de Torre, *Hélices*, Mundo Latino, Madrid, 1923, pp. 121-124: 1. Los muñones de un árbol, superviviente/del naufragio otoñal,/engarfan el seno lunar; 3. Un silbido. Y, entre un aletear/de hélices, cae en mi red/la noche desgajada; 4. La tijera del viento/corta las cabelleras/ de las espigas más esbeltas; 8. Tú y yo sumergidos en el espejo./Y nuestros besos rizan/las ondas del agua; 9. El jazz-drummer negro repiquetea/con los palillos de sus dientes/en los descotes de las danzarinas; 12. Su cuerpo tan ingenuo/se desliza entre las olas./Y el mar rebosa de azules; 15. Sobre el trigal arrasado/un doctor en motores/auscultaba el avión herido; 20. El sol:/Es un monóculo que el día erguido/se coloca en su rostro; 22. Los tranvías precoces,/en mangas de camisa,/ despiertan la mañana urbana; 23. Al entrar en el café/los espejos juegan/a la pelota con mi imagen; y 24. La noche tañe sus frondas./No es la campana de Uyano:/Es el jadear del metro. Qué duda cabe que se trata de greguerías en su mayor parte.

Una variante en cuatro versos, como si se tratase de tankas, constituyen los *Hai-Kais* publicados en París en 1936 por Alejandro Mac-Kinlay, que sólo he podido conocer mediante su representación en el extenso volumen de César González-Ruano, *Antología de poetas-españoles contemporáneos en lengua castellana*²⁶. Adriano del Valle, por su parte, además de diversos exoticismos de su época ultra, compuso un jaiku no desdeñable:

El clarín, sobre la plaza
abre un quitasol de gritos:
—El toro!

(del poema «Toros en Sevilla», en la sección «Homenaje a Debussy»)²⁷.

También Díez-Canedo hizo sus escarceos en el librito de versos *Epigramas Americanos*²⁸; léase, en primer lugar, *Hay-Kay* de Buenos Aires:

La curva criolla de una voz
vuelve americana
la calle.

Y este otro ciertamente menos estricto y más modernista titulado *Gringuitos de Balboa*:

Tez de nácar, azules ojos, rubios cabellos:
todo el ardor del trópico se vuelve luz en ellos.

a lo que parece influido por Tablada según se desprende del peculiar uso del cromatismo y la imagen.

El mismo Díez-Canedo ha apuntado²⁹ la aproximación jaikista de la idea poética plasmada con rapidez por Antonio Espina en una de las «concéntricas» de *Signario*³⁰:

El sol es perseguido de cerca por el horizonte
Envíen Guardia Civil.
Ya casi no queda tarde.

Sin embargo, del mismo *Signario* prefiero llamar la atención sobre algún otro texto, además de motivo temático japonés:

TAN-TAN. ¡Gong!
(Como exaltan su púrpura
Los cerezos en flor)³¹,

que se le escapa al citado crítico.

26. C. González-Ruano, *Antología de poetas-españoles contemporáneos en lengua castellana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1946, p. 144. Entre ellos: i. ¡Ay, que entre la luna/y la loma,/no hay maroma/ninguna; iii. ¡Qué pena/dejar/rastro en la arena/cuando sube el mar; v. Rezo/y congoja.../ ¡Ya se deshoja/la flor del cerezo!

27. A. del Valle, *Obra Poética*, Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 93.

28. E. Díez-Canedo, *Epigramas Americanos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1928.

29. Cf. *Estudios de poesía española contemporánea*, México, Joaquín Mortíz, 1965, p. 177.

30. A. Espina, *Signario*, Madrid, Índice, 1923, p. 75.

31. Es la parte vi del poema *Nuevo Signario* (p. 62). De él aparecen algunas otras variaciones.

Al margen de algunos otros rastros poco valiosos y dispersos³², me interesa referirme a Emilio Prados. Éste tradujo cuatro poemas japoneses que han sido recopilados en *Poesía Completa*³³. Gracias a esta edición, parece que definitiva, he podido detectar variadas notas de jaikismo. Por ejemplo, en el libro *Tiempo* la primera estrofa de «Pentagrama», aunque un poco recargada por el inciso entre guiones:

El mar –soñoliento olivo–
y sobre el olivo el sol,
como una rosa de vidrio.

Muy similares se encontrarán en *Vuelta* y en *Otros poemas I*. Un jaiku de metaforización bastante distanciada es el IV de *País*:

La noche, con su café,
desveló al agua
y al viento.

Y de cierta consustancialidad greguerística, justo después del transcrito, es:

Toda la noche estuvieron amarrados al balcón
los ojos del marinero.

Finalmente, noticia que debo a Rodríguez-Izquierdo, la revista mexicana Ábside publicó *Hojas del Cerezo—Primera Antología del Haikai Hispano*³⁴, con un prólogo de Alfonso Méndez Plancarte. Las dos íntimas partes son las que contienen la antología, de Alfredo Boni de la Vega. Entre múltiples poetas hispanoamericanos (Tablada, R. Lozano, ya citado, J. Rubén Romero, F. Monterde, J. Torres Bodet, J. Gorostiza, X. Villaurrutia, E. González Rojo, L. Lugones, R. Ortiz Ávila, J. Carrera Andrade, que publicó un jaikista *Microgramas*, y A. Guillén, además de otros muchos poco conocidos, incluido el mismo Boni de la Vega), quedan representados allí varios españoles. No obstante, el mismo prologuista aduce que en el caso de estos últimos a veces se trata de jaikus *virtuales*. Así ocurre sobre todo con Rafael Alberti. El material español que se recopila en la citada antología, es el siguiente: de Juan Ramón Jiménez, cinco textos pertenecientes a *Piedra y Cielo* y *Poesía y Belleza*; de Lorca, tres de *Libro de poemas y Canciones*; de Fernando de Lapi, once poco interesantes, entresacados de su *Suma poética*; de Antonio Machado, cuatro pertenecientes a *Nuevas Canciones*; uno de *Mitos*, de Mauricio Bacarisse:

Ópalos. Añil.
Nácar de rebaños.
Alba. Abril.

32. Conservo en la memoria haber tropezado con textos diversos que responden al título de enunciado (sólo enunciado) 'jaiku' o 'jaikai', al menos con seguridad en poemas de César M. Arconada, Manuel Machado (un poema del libro *Phoenix*; que lo ha transcrito Rodríguez-Izquierdo, ob. cit.), Gerardo Diego...; también Concha Méndez; Leopoldo María Panero...

33. E. Prados, *Poesía Completa* (ed. de C. Blanco Aguinaga y A. Carreira), México, Aguilar, 1975.

34. En total suman tres entregas: xiv, 2 (1950); xv, 3; y xv, 4, ambas (1951).

Uno del *Scherzo*, de Enrique Díez-Canedo:

Murciélagos:
al día despide, agitando
la noche sus negros pañuelos.

Y seis de las *Poesías escogidas*, de Juan José Domenchina³⁵.

35. También en la poesía vanguardista de J. Chabás pueden encontrarse rasgos discernibles como de influencia jaikista, a su vez relacionables con la greguería, por lo común englobados dentro de textos que poseen disposiciones tipográficas especializadas que fueron habituales entre los ultraístas. Puede verse a este propósito su libro J. Chabás, *Espijos*, Madrid, Pueyo, 1921, donde, por ejemplo, el poema *Primavera*, compuesto por tres estrofas espacialmente distribuidas en forma triangular, presenta en las dos primeras: «El café estaba abierto/jugaban los espejos/ con cosas de la calle»; y «Se rompía con fuego/el sol en los cristales/de los escaparates». Cf. F. J. Pérez Bazo, *Juan Chabás y Martí: Vida y Obra*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1981.

UNA INTRODUCCIÓN BREVE EN LENGUA ESPAÑOLA A LA POESÍA COREANA: EL GÉNERO CLÁSICO SI-YO Y LA DERIVACIÓN CONTEMPORÁNEA MIÑOSI¹

1. INTRODUCCIÓN

RECUÉRDSE QUE en arte, y en particular en poesía, mientras que el siglo XIX estuvo regido por la originalidad romántica del genio, así sancionado ya por Kant, conducente a una radicalización exotista, el siglo XX, regido centralmente por la novedad vanguardista, restringió la originalidad exótica a un principio de ‘novedad por contraste’ de sentido más objetivista y funcional, despsicologizado y destranscendentalizador. Nótese asimismo que el exotismo romántico delimitó un orientalismo exótico sólo parcialmente asiático, pues además el predominio en España fue árabe. Pues bien, ese componente exótico rigió básicamente la relación literaria con Asia, sobre todo en España en razón de la fuerte limitación impuesta por la carencia de estudios orientalistas asiáticos, es decir sinología y niponología, disciplinas reconocibles en los grandes países europeos durante los siglos XIX y XX pero no en nuestro país. No entraremos ahora en otras particularidades del fenómeno español, en dependencia de una época de decadencia y de un absorbente destino hispanoamericano.

La historia de la relación y recepción de la poesía asiática en España diferenciada en sus tres posibilidades principales china, japonesa y coreana puede resumirse como tres casos ejemplares y radicalmente diversos acontecidos a lo largo del siglo XX. El caso chino corresponde a una influencia literaria por completo difusa, o en cualquier caso no determinable ni en autores importantes ni en tendencias², que tiene su medio y presencia fundamentales en la antología general traducida y sucesivamente ampliada y reeditada en

1. [Escrito en colaboración con Yi HyeKyung].

2. En realidad sólo cabría hablar en principio, en tanto que determinaciones específicas, de ciertos aspectos temáticos más que formales. Sería un trabajo arduo y escasamente rentable trazar el tapiz de los posibles elementos estilísticos de transferencia china mediados por las traducciones (a veces indirectas, hay que recordar, ya que hasta hace bien poco eran frecuentes). Más fácil resultaría sin duda concretar los elementos temáticos, particularmente en la prosa, usualmente especificables con cierta autonomía sobre obras concretas, trátase, por ejemplo, de José María Gironella o Jesús Ferrero, por nombrar dos muestras dispares y alejadas en todos los sentidos. Esto en lo que se refiere a los géneros fundamentalmente artísticos de la literatura (a lo cual, todo sea dicho, escapa el libro de materia china de Gironella), pues diferente asunto es lo relativo a géneros ensayísticos y filosóficos, en lo cual ahora no vamos a entrar.

Madrid por Marcela de Juan (*Poesía china*³), la cual sólo encontrará emparejamiento digno tardíamente, en 1984, gracias al *Romancero chino*⁴ (*Shih ching* o Libro clásico de poesía, de la dinastía Chou, la gran compilación china tradicional) preparado por Carmelo Elorduy⁵.

El caso japonés corresponde decisivamente a la extraordinaria no ya difusión sino plena asimilación literaria del género de poesía jaiku durante todo el siglo xx, desde Antonio Machado, pasando por la Vanguardia y el grupo del 27 hasta José Ángel Valente y en general una muy notable expansión por la segunda mitad del siglo, pudiéndose hablar de una verdadera integración que alcanza y enriquece desde el machadiano *Soledades* de principios de siglo las formas de la poesía de origen popular tanto como de tradición puramente culta o individual y se desenvuelve y acopla a los sucesivos movimientos artísticos. Esta amplia e intensa corriente de asimilación continúa activa y plenamente constatable en nuestros días⁶. En este sentido cabe afirmar que el ejemplo español es el más valioso dentro del conjunto europeo. Y hay que añadir que la producción de poesía jaikista japonesa traducida en España a lo largo del último tercio del pasado siglo ha acompañado solidariamente este orden de cosas.

En tercer lugar el caso coreano, que representa lisa y llanamente casi una completa ausencia durante el siglo xx, aunque hemos de constatar ya en 1967 un primer precedente (*Poesía coreana*, preparada por Kim Hyun Chang⁷), y la fuerte peculiaridad sin embargo de haber obtenido durante los últimos años una nutrida selección en forma de obras de autores traducidos rápida, variada y muy estimablemente mediante una quincena de títulos, a veces de selección antológica, de poetas contemporáneos que representan con eficiencia el último estadio de una tradición y es de esperar que perfilen de algún modo una huella enriquecedora para la cultura literaria y la expresión poética españolas del siglo xxi.

3. En Madrid, primeramente en Revista de Occidente y desde 1973 en Alianza Editorial.

4. En Madrid, en la desaparecida Editora Nacional.

5. Es conveniente recordar asimismo que Li Po, o Li Tai Po, el más influyente poeta chino en Occidente se difundió en España durante la segunda mitad del siglo xx mediante sus composiciones incluidas en los dos libros peculiares, sobre todo el segundo, que sin duda han representado de la manera más intensa la poesía china en España si exceptuamos la antedicha antología de Marcela de Juan: la traducción que preparó Marià Manent del trabajo de Arthur Waley, *Vida y poesía de Li Po* en 1969 (Barcelona, Barral), y en segundo lugar la magnífica versión de Ricardo Silva Santisteban, publicada en 1972 (Barcelona, Tusquets), del célebre *Cathay* que recreó Ezra Pound a partir de los textos traducidos del chino al inglés por Ernest Fenollosa.

6. Esto puede comprobarse en P. Aullón de Haro, *El Jaiku en España*, Madrid, Hiperión, 2002, 2ª ed. aumentada.

7. Se trata de una antología general, aunque naturalmente incipiente y que apenas tuvo difusión, publicada en Ávila, La Muralla, 1967. El libro lleva un prologuito de Dámaso Alonso que es deferencia a quien fuera su alumno, Kim Hyun Chang. El prof. Kim Hyun Chang ha sido, entre otras muchas cosas, el primer traductor directo (1990-1991) del *Quijote* a lengua coreana (con anterioridad existió una versión inicial indirecta, desde el inglés, al igual que aconteciera incluso en China, en 1922). Ya habría que esperar a la década de los ochenta para que se volviera a repetir el fenómeno de la traducción poética, ahora desde ambos países (Yong Tae Min, *Poesía coreana actual*, Madrid, 1983; y a su vez, Kim Hyun Chang, *Antología de la poesía coreana*, Seúl, 1987), y a la década de los noventa para el siguiente ejemplo (Juan W. Bahk, *Surrealismo y Budismo Zen. Convergencias y divergencias. Estudio de Literatura comparada y Antología de la poesía Zen de China, Corea y Japón*, Madrid, 1997, después ampliado sólo como antología), ya en los inicios del que iba a ser el gran momento traductográfico de la poesía coreana en España. Puede verse, P. Aullón de Haro, «Sobre el orientalismo y la introducción de la poesía coreana en España», que es prólogo incluido en Yun Tong-Ju, *Cielo, viento, estrellas y poesía*, ed. y trad. de Kwon Eun-Hee y Yoon June-Sick, Madrid, Verbum, 2000, pp. 13-20.

Es conveniente observar que esta más que notable producción traductográfica tan reciente de la poesía coreana en España se limita a poetas contemporáneos, de los que se ha ofrecido en consecuencia una excelente muestra hasta el punto de que puede decirse que configura con gran diferencia la mejor formada representación de poesía asiática del siglo xx en lengua española⁸. Pero el hecho es que tal delimitación cronológica, con sus reconocidas consecuciones, hace patente por otra parte la gran carencia que revela la ausencia de títulos pertenecientes a la tradición clásica. La antigua poesía coreana posee una tradición popular y culta extensa y excelente dentro de la cual el género breve si-yo representa la forma canónica, de manera en cierto modo paralela o equivalente al jaiku en Japón.

2. INTRODUCCIÓN AL GÉNERO SI-YO Y LA DERIVACIÓN MODERNA MIÑOSI

El género de poesía si-yo, el más relevante y difundido de la literatura coreana, bien conocido en lengua inglesa, sobre todo en Norteamérica durante el siglo xx por claras razones históricas⁹, pero muy escasamente en Europa, consiste en una composición de tipo lírico en tres versos organizados un tanto complejamente mediante cuatro segmentos silábicos o umbos cada uno de aquéllos, y cuatro sílabas, usualmente, cada uno de estos segmentos. Así pues, la comparación inmediata respecto de la poesía tanto japonesa como española, muestra la coincidencia con el jaiku y con la preferente forma popular española de una disposición estrófica única de tres versos, pero a un tiempo la gran divergencia que constituye la extensión silábica y versal mucho más amplia y estructurada del género coreano. Asimismo, existe un notable grado de coincidencia representado en las formas españolas y la japonesa por la configuración de un verso final conclusivo, hasta cierto punto importante semejante en una y otra, que a su vez es identificable en el si-yo no tanto por el tercer verso de la composición sino más bien por el último segmento de éste.

El origen del si-yo, naturalmente siguiendo su constitución métrica fundamental, se establece en la última época del reino de Goryo (918-1392) y con una producción de cierta abundancia. Se considera de manera habitual que durante esa época tuvo lugar una transformación en el campo de los géneros literarios y que nace un nuevo género poético de carácter lírico. El tipo de poema *Guiong-guichega* de los nobles letrados, así como el *gasa* de los clérigos, desarrollaría la creación de una poesía didáctica y narrativa capaz de mostrar con eficiencia el reflejo del individuo en el mundo, cosa que al parecer facilitó el establecimiento de un nuevo género más propiamente lírico y que aún no había ocupado su lugar tras producirse la decadencia del *jianga*. Es el género lírico que efectúa el contraste

8. Entre esas traducciones: en primer lugar la antología de Chunsu Kim (1922-2004), uno de los más importantes poetas del siglo y el más interesado en una interpretación poética de la cultura europea y española, *Poemas*, trad. de Changmin Kim y Othón Moreno, Madrid, Verbum, 1999, publicado en vida del autor; Yun Tong-ju, *Cielo, viento, estrellas y poesía*, ed. cit.; Han Yong-un, *Su silencio*, ed. y trad. de Kim Hyun-Chang, Madrid, Verbum, 2002; Yi Sang, *A vista de cuervo y otros poemas*, trad. de Whangbai Bahk, Madrid, Verbum, 2003.

9. Se pueden encontrar dos formas anglosajonas de transliteración del término: /shijo/sijo/ también con el complementario guión separador entre las dos sílabas.

con los géneros épicos de moda y que, en vez de unificar la presencia del yo en el mundo, procura demostrar cómo el mundo se refleja en cada sujeto individual. Este trabajo fue realizado por el estamento *sadebu*, los nobles letrados que promovieron estas formas de cultura y contribuyeron a la formación del pensamiento del medieval tardío, en Corea bien diferenciado del medieval temprano. En vez de buscar lo ideal en la lejanía disponiendo de cinco versos al modo del *jianga*, prefirieron restringirse a tres versos en el propósito de esencializar la penetración en el interior del propio yo. En vez de elegir la belleza de lo sublime que persigue el Nirvana, optaron por la belleza elegante de la satisfacción en la vida presente. Al paso del tiempo, el *si-yo*, con sus pocos versos alcanzó a representar el género poético nacional sobreponiéndose a las formas épicas y didácticas que elogiaban el reinado de la nueva dinastía y su orden. Los otros géneros poéticos como *ak-yang*, *giuong-guichega*, y el *gasa*, que coexistieron con el *si-yo* y fueron cultivados en su época incluso más abundantemente, acabaron cayendo en desuso y finalmente perdieron su sentido; por el contrario, el *si-yo* ha permanecido hasta nuestro tiempo como recipiente capaz de recoger todo tipo de acontecimiento o circunstancia y la percepción lírica de quien lo cultiva. Desde que se fijara su forma a finales de la época del Reino Goryo, se ha mantenido su cultivo, de lo que se sigue la evidencia de que el *si-yo* es un género culturalmente de fuerte adecuación y de gran especificidad para las posibilidades expresivas del pueblo coreano y su lengua *jangul*. Incluso en la época de la gran apertura del país al mundo exterior que comienza a finales del siglo XIX, el *si-yo* desempeñó un gran papel como medio de expresión nacional y representación de la cultura coreana.

Si la denominación *si-yo* es referida a la composición lírica de tres versos formados de cuatro segmentos de cuatro sílabas cada uno de ellos, se puede afirmar que se trata de un género que existía desde antiguo y corresponde a lo que Cho Dong-il ha llamado ‘*si-yo* en sentido amplio’. Cuando se añade un último factor más al ‘*si-yo* en sentido amplio’, es decir cuando el primer segmento del último verso, sea de dos o tres sílabas, sin llegar a cuatro, que es el número silábico estándar de los cuatro segmentos versales, y en compensación el siguiente segmento pasa a una cantidad silábica mayor a la del estándar alcanzando las cinco o seis sílabas, entonces se podría hablar de ‘*si-yo* en sentido estricto’, siguiendo la terminología de Cho Dong-il¹⁰. Mediante ese mecanismo métrico se evitaba la posible expansión del flujo poemático al cuarto verso y se hacía posible una disposición final más resolutive, clara y precisa. Entre los muchos filólogos o coreanólogos que se han ocupado del *si-yo*, entendemos que es Cho Dong-il quien alcanza una síntesis de gran solvencia así como el conocimiento teórico y comparatista del género mejor construido¹¹. El ‘*si-yo* en sentido amplio’ constituiría el fruto natural de los hablantes de lengua coreana, mientras que el ‘*si-yo* en sentido estricto’ sería la criatura artificial nacida del anterior por medio de ciertas modificaciones. Uno de los modos de la modificación parece ser que procede del

10. Estamos hablando de *pyong si-yo*, es decir *si-yo* estándar. Hay una especie de *si-yo* con algunas alteraciones llamado *ot si-yo*. En el *ot si-yo*, el segundo segmento del último verso puede alargarse considerablemente.

11. Seguimos aquí fundamentalmente los criterios de Cho Dong-il, en lo que se refiere tanto a terminología como a interpretación.

referido *jianga*¹² de cinco versos cultivado en la era de Sil-la¹³ y luego desaparecido. En el primer segmento del último verso de *jianga*, se localizaba un sintagma de carácter exclamativo con función de intensificar el final y ejecutar la conclusión del poema, de manera semejante a como sucede con el segmento de dos o tres sílabas del *si-yo* que no llega a la medida estándar de cuatro, pudiendo ser una exclamación como la del *jianga*, aunque no necesariamente.

La composición de *si-yo* requiere una entrega sincera del sentimiento captado en el momento mediante una forma altamente depurada. Puesto que el pensamiento de la época en que el género accedió a su mayor auge estaba regido por el confucianismo, la noción de belleza que poseían los estamentos nobles y letrados se encontraba en estrecha relación con la Naturaleza, la Cortesía y el Deleite. Estos tres elementos eran los modelos ideales de los confucianos, cuyas concepciones estaban sujetas a los valores de Equilibrio y Armonía. El hecho es que a excepción de la modalidad *sasol si-yo*, que aparece a finales de la dinastía Choson, el *si-yo* estándar no suele romper su esquema reglado¹⁴. Muy diferente modalidad es la *miñosi*.

La modalidad *miñosi* es moderna, del siglo xx, y si bien se configura en el marco de las tendencias poéticas de las canciones populares o neopopularistas, tendencias replanteadas a propósito del debate habido sobre esa materia en la segunda década del siglo y con relación a la influencia occidental, mantiene una cierta relación con el *si-yo*, quizás difícil de cuantificar pero que de alguna manera da razón de una posible derivación híbrida de este último con mayor amplitud y libertad de medios.

La métrica coreana no considera relevantes la fuerza (átonas y tónicas), el tono (agudas y graves) ni la cantidad (breves y largas) de las sílabas, ya que pone de relieve el ritmo que produce la cadencia de los segmentos. Como ha quedado dicho, el número de sílabas que forma un segmento (*umbo*) no es estricto. Es decir, la métrica coreana se caracteriza más por la medida de los segmentos que no del número de sílabas de éstos. El ritmo se funda en la periodicidad de pausas, cortes o cesuras, que usualmente se repiten cada tres o cuatro sílabas. Se podría decir que cada grupo de dos segmentos forma un hemistiquio y que naturalmente el verso viene formado por el conjunto de dos hemistiquios. La lectura de *si-yo* admite la existencia de ritmo en virtud de la cadencia de los segmentos. Aquí el orden va referido al fenómeno que tiene lugar gracias a las repeticiones de segmentos del mismo tamaño. Especialmente, pues, la lectura de *si-yo* ha de ser cuidadosa con el establecimiento de las pausas adecuadas. Existen pausas gramaticales y pausas prosódicas. Las pausas prosódicas se basan en las pausas gramaticales, sin embargo, eso no quiere decir que donde haya pausas gramaticales se encuentren también las pausas prosódicas. Las pausas prosódicas se admiten cuando los segmentos divididos por las pausas y cortes se repiten con cierta coincidencia en su número de sílabas.

12. *Jianga*: género poético de forma fija que aparece a finales de los Tres Reinos y en la era del Reino de Sil-la unificado alcanza su mayor auge. En los últimos tiempos del reino de Sil-la reunificado empieza a debilitarse y sobrevive hasta los principios del reino de Go-ryo. Los había de varias medidas; la más larga era de diez versos y la más breve de cuatro.

13. *Shila* en otras romanizaciones.

14. Park, Eul-su, *Si-yomunhaknon* [Teoría literaria del Si-yo], Seúl, Guriknundul, 2005, p. 24.

3. EDICIÓN Y TRADUCCIÓN DE SIETE POEMAS DEL GÉNERO SI-YO Y UNO MIÑOSI

Presentamos aquí una muestra de siete piezas de si-yo, con el propósito de recorrer, aun con suma brevedad, la historia del género, más otra muestra, en este caso única, de miñosi, una suerte de derivación moderna importantísima que servirá de complemento y conclusión al género sólidamente clásico si-yo. Esta modalidad miñosi, ciertamente difícil, más extensa que la anterior y mucho más individualista pese a su arraigo en la tradición popular según fue reconsiderada a comienzos del siglo xx, creemos que es totalmente desconocida en lengua española.

Respecto del si-yo ofrecemos textos de obras que alcanzan desde el siglo xiii al xix, épocas en las que la ortografía era diferente a la actual y, desde luego, también el estilo. Para nuestra pequeña edición hemos utilizado varias compilaciones modernas con la ortografía renovada, que seguimos, pero mantenemos el texto que proporciona la importante compilación general de Kim Jong-o, *Yet-si-yo-gam-sanggyo-re-ol-dam-guin* (*Apreciación de si-yo clásico: recipiente del espíritu de la nación*), en edición de Seúl, Jongshinseguesa, 1990. Se ha presentado, como era de esperar, algún caso de pequeña variante textual como consecuencia de puntuales alteraciones habidas en el paso de la transmisión oral al texto escrito. En cuanto a la transliteración fonética de los textos, naturalmente se ha seguido de la manera más precisa posible la pronunciación española sin hacer uso de signos especiales¹⁵.

En cuanto a nuestras traducciones, hemos respetado las unidades de verso y las unidades interiores y su orden, sólo a excepción de algún caso (en el texto de miñosi) en que el orden del original, por razones complicadas que no hace al caso ahora explicitar y por raro que pueda parecer al lector occidental, es directamente inteligible en lengua coreana y por completo descabado en su transposición estricta al español. Esto es, hemos respetado los segmentos, pero métricamente tan sólo procurando mantener una aproximación cuantitativa en la medida en que no resultaba perturbada la calidad tanto formal como semántica de la translación al español, criterio éste que juzgamos necesario que haya de prevalecer, al menos dentro de cierto equilibrio, en virtud de la gran distancia entre la lengua original y la de llegada. Desde luego, lo que nunca nos hemos permitido es convertir un verso corto en largo o a la inversa. Teniendo en cuenta su carácter no sistemático, hemos respetado en cualquier caso las formas de rima, sobre todo cuando algunas veces tienen lugar a final de verso con equivalencias agudas cuando así acontece, y por otra parte mantenido las reiteraciones léxicas o lexemáticas con sus correspondientes variaciones morfológicas, en circunstancias de rima o no. Otro tanto hay que decir acerca de los juegos de palabras. En todo momento se ha procurado establecer y respetar una fórmula de analogía acorde sobre todo al aspecto relevante del sentido histórico tanto de palabras como de la construcción fraseológica. A diferencia del género del jaiku japonés, existe en el si-yo coreano, y en general en esta lengua, una mayor explicitud, al menos como consecuencia de la cantidad de texto, pero a su vez complicada por la gran distancia de los matices significativos de las formas verbales así como por una sobria o escueta

15. En lo que se refiere a la onomástica, se habrá podido comprobar que en el conjunto del artículo nos limitamos a reproducir las transcripciones en uso, comúnmente realizadas con criterio fonético anglosajón, a fin de evitar cualquier equívoco.

yuxtaposición de elementos que restringe notablemente las posibilidades discursivas habituales en nuestras lenguas occidentales.

En fin, de esta manera esperamos haber conseguido un resultado suficientemente bien compensado, coherente y con la dignidad requerida por el genio lejano de la lengua asiática. En lo que sigue, numerados del 1 al 7 más el 8 correspondiente al poema miñosi, disponemos sucesivamente, por este orden, nombre del autor fechado, texto original coreano con los segmentos señalados entre barras, transliteración entre corchetes, traducción española y una nota final para las aclaraciones particulares necesarias de cada poema. En algún momento se pensó en introducir antes de la traducción final, literaria, una traducción literal, pero teniendo en cuenta la multiplicación de elementos que se producía y la necesidad de extender en exceso las aclaraciones a cada uno de ellos y a las dimensiones por anotación que adquiriría el conjunto, hemos optado por dejarla en un borrador de trabajo sin formalizar y que no ofrecemos aquí.

1. Yi Jo-nyon (1269-1343):

이화에/ 월백하고/ 은한이/ 삼경인 제/
일지/ 춘심을/ 자규야/ 알라마는/
다정도/ 병인 양 하여/ 잠 못 들어/ 하노라/

[i-jua-e/ wol-be-ka-go/ u-na-ni/ sam-guiong-in-ye]
[il-yi/ chun-si-mul/ ya-guiu-ya/ al-lia-ma-nun]
[da-yong-do/ byong-in-yang-ja-yo/ yam-mo-tu-ro/ ja-no-ra]

La flor del peral iluminada por la luna blanca, mientras la Vía Láctea da la medianoche.
Es primavera y el corazón se refleja en la rama. Lechuza, no sé si tú podrías comprenderlo.

Ahora entiendo que el sentimentalismo pueda ser una enfermedad. ¡Sufro y no concilio el sueño!

NOTA: Este si-yo, aunque a primera vista se diría parece de emoción deleitosa, la verdad es que el autor esconde el sufrimiento (en realidad preocupado por los asuntos políticos cuando compuso esta pieza). ‘La rama’ del segundo verso será del mismo árbol que la del primer verso. Este hemistiquio (‘Es primavera y el corazón se refleja en la rama’) indica la emoción nostálgica o sentimental de la primavera a través de la percepción de una rama en la que se posa el rayo lunar que la blanquea. La gran implicitud del original obliga a un alargamiento en la traducción.

2. Wu Tak (1263-1343):

한 손에/ 가시 들고/또 한 손에 /막대 들고/
늙는 길/ 가시로 막고/ 오는 백발/ 막대로 치랴더니/
백발이/ 제 먼저 알고/ 지름길로/ 오더라/

[han-so-ne/ ga-si-dul-go/ to-jan-so-ne/ mak-te-dul-go]
[nung-nun-guil/ ga-si-ro-mak-co/o-nun-bek-pal/ mak-te-ro-chi-riat-to-ni]
[bek-pa-ri/ ye-mon-yo-al-go/ yi-rum-quil-lo/ o-do-ra]

Con una mano cogiendo la espina, con la otra levantando un palo.
 El camino del envejecimiento quise cerrarlo con la espina, mientras a las canas
 que viniesen les daría con el palo. Mas, las canas, prevenidas ¡llegaron por un atajo!

NOTA: Es la manifestación del respeto debido a la naturaleza por encima de cualquier apetencia. Está al fondo el ‘Libro de los cambios’. Salta a la vista el cuarto subhemistiquio del segundo verso por exceder en número de sílabas la medida estándar de cuatro, pues llega a siete. Es prueba de que la forma del género a esa fecha aún no estaba consolidada. Se trata de una composición de los orígenes, pero nótese la perfecta ejecución al modo si-yo del último verso.

3. Yi Bang-won (1367-1422):

이런들/ 어떠하며/ 저런들/ 어떠 하리/
 만수산/ 드령췌이/ 엮어진들/ 어떠하리/
 우리도/ 이 같이 엮어져/ 백년까지/ 누리리라/

[i-ron-dul/ o-to-ja-mio/ yo-ron-dul/ o-to-ja-ri]
 [man-su-san/ du-rong-chil-gui/ ol-go-yin-dul/ o-to-ja-ri]
 [u-ri-do/ i-ga-chi-ol-go-yo/ beng-nion-ca-yi/ nu-ri-ri-ra]

Ser así, qué importa; ser así, qué más da.
 Si la viña trepadora de la Montaña-de-las-mil-vidas se enredara, qué más daría.
 También nosotros nos enredaremos así y de cien años de vida disfrutaremos.

NOTA: Composición de la decadencia del reinado Goryo, en el proceso de fundación de la nueva dinastía Choson. Es pieza muy conocida y de título ‘*jayoga*’ (canción de ser así o asá) referido al hijo del primer rey Choson; va dirigida a Jeong Mong-ju, un súbdito leal a Goryo que aunque sabía que el destino de éste acababa y se levantaría la nueva dinastía, su idea de fidelidad no le permite abandonar el reinado moribundo y adherirse al nuevo. Sería correspondido con otro si-yo llamado ‘*dansimga*’ (canción de rojo corazón fiel). Esta anécdota está muy documentada y es prueba de la elevación del género.

4. Jeong Mong-ju (1337-1392):

이 몸이/ 죽어 죽어/ 일백 번/ 고쳐 죽어/
 백골이/ 진토되어/ 닳이라도/ 있고 없고/
 님 향한/ 일편단심이야/ 가실 줄이/ 이시랴/

[i-mo-mi/ yuk-co-yu-go/ il-bek-pon/ go-cho-yu-go]
 [be-co-ri/ yin-to-due-o/ nok-si-ra-do/ it-co-op-co]
 [nim-jiang-jan/ il-pion-dan-sim-i-ya/ ga-sil-yu-ri/ i-si-ria]

Si este cuerpo mío muere y muere cien veces de nuevo y muere
 y sus blancos huesos fueran polvo de la tierra y no importara que existiera lo que llaman
 alma,
 este rojo corazón, fiel para mi amado Rey ¡cómo se podría desvanecer!

NOTA: Es la composición antes indicada, *'dansimga'* (canción de rojo corazón fiel). Hay si-yos con temática similar por las circunsatancias históricas: escritas por los «seis súbditos que habían de morir» por guardar fidelidad a un solo rey. El autor es uno de éstos. Estas composiciones son importantes en su función de expresión cruda del sentimiento y capacidad de demostrar junto a la descripción del mundo las posibilidades líricas del sujeto. Lo de 'morir cien veces' (primer verso) sería una antítesis respecto de «... de cien años de vida disfrutaremos» de *'jayoga'*.

5. Yun Son-do (1587-1671):

오우가
꽃은/ 무슨 일로/ 피면서/ 쉬 지고/
풀은/ 어이하여/ 푸르는 듯/ 누르나니/
아마도/ 변치 않을손/ 바위뿐인가/ 하노라/

[o-u-ga]
[co--chun/ mu-sun-il-lo/ pi-mion-so/ shi-yi-go]
[pu-run/ o-i-ja-yo/ pu-run-dut/ nu-ru-na-ni]
[a-ma-do/ bion-chi-a-nul-son/ ba-ui-pu-nin-ga/ ja-no-ra]

Canciones de los Cinco Amigos

¿La flor por qué brota e inmediatamente cae?

¿La hierba por qué parece verde si amarillea?

Tal vez la roca sólo sea aquello que nunca ha de cambiar.

Nota: Yun Sondo, en su amor a la Naturaleza, designó cinco amigos del hombre: agua, piedra (roca), pino, bambú y luna. Esta composición se podría titular «Elogio a la piedra». El autor era uno de los tres literatos más célebres de su época.

6. Imye (1549-1587):

청초/ 우거진 골에/ 자난다/ 누웠난다/
홍안을/ 어디 두고/ 백골만/ 묻혔난다/
잔 잡아/ 권할 이 없으니/ 그를 슬허/ 하노라/

[chong--cho/ u-go-yin-go-re/ ya-nan-da/ nu-uon-nan-da]
[jong-a-nul/ o-di-du-go/ bek-gol-man/ mu-chon-nan-da]
[yan-ya-ba/ guon-jal-li-op-su-ni/ gu-rul-sul-jo/ ja-no-ra]

En el valle cubierto de hierbas verdes, no sé si duerme o sólo descansa.

¿Dónde ha dejado su cara rosada y por qué enterrados sólo sus blancos huesos?

No tengo a quien servir una copa y me lamento en grande.

NOTA: Quien falleció es una mujer de mucha fama por ser bella y muy popular por su talento poético, pero que muere joven. Este señor letrado, funcionario de alto rango fue a conocerla, pero al llegar se entera de que había muerto. Así, compuso este si-yo ante la tumba. El lamento del autor, quizás un tanto coloquial en la expresión, es sin embargo muy grande, y quizás teatralizado un tanto, pues había perdido la oportunidad de competir y compartir un diálogo poético con la desaparecida, cosa que solía hacer la gente noble de la época.

7. Ahn Min-young (1811-?):

어리고/ 성긴 가지/ 너를 믿지/ 앓았더니/
 눈 기약/ 능히 지켜/ 두세 송이/ 피었구나/
 축 잡고/ 가까이 사랑할제/ 암향조차/ 부동터라/

[o-ri-go/ song-guin-ga-yi/no-rul-mit-chi/a-nat-to-ni]
 [nun-gui-yak/ nung-ji-yi-kio/du-se-song-i/pi-ot-cu-na]
 [chok-yab-co/ga-ca-i-sa-rang-jal-che/am-jiang-yo-cha/bu-dong-to-ra]

No creí en ti, ramillete pequeño y débil.
 Cumpliendo la promesa de la nieve te han brotado dos o tres flores.
 De cerca contemplo, vela en mano, ¡incluso desprende un tenue aroma!

NOTA: La promesa de que florecería cuando cayera la nieve. En el original, el verbo es «amar» pero con un sentido de apreciar contemplando o incluso acariciar. El lector coreano entiende que se refiere a un «contemplar con amor». La composición es uno de los muchos elogios del *mejua*, flor del árbol de mesil¹⁶, palabra muchas veces traducida como flor de albaricoque o flor de ciruelo. Mesil no es ciruelo (*yadu*) ni albaricoque (*salgu*). Algunos repertorios indican: ‘albaricoque japonés’, pero el origen de esta planta es chino y es apreciada en la cultura asiática en general y particularmente en Corea. Mejua es símbolo de elegancia, nobleza y tenacidad; da flor antes de la llegada de la primavera, o sea, en invierno, incluso con nieve. Es muy apreciado por quienes cultivan las letras y los estudios humanísticos, trabajo éste que se suele comparar con el del mejua: superar las adversidades (nieve, frío) y conseguir la meta (florecer). Es decir, el mejua en la nieve significa mucho para cualquier persona medianamente culta.

8. Un poema miñosi de Kim So-uol (1902 – 1934):

진달래꽃
 김소월
 나보기가 역겨워
 가실때에는
 말없이 고이 보내드리오리다.

영변에 약산
 진달래꽃
 아름 따다 가실 길에 뿌리오리다.

가시는 걸음 걸음
 놓인 그 꽃을 사뿐히 즈려밟고 가시옵소서.

나보기가 역겨워
 가실때에는
 죽어도 아니 눈물 흘리오리다.

16. El nombre científico de este árbol es *prunus mume*.

[Yin-dal-re-cot]

[na-bo-gui-ga/ yok-kio-uo]

[ga-sil-te-e-nun]

[mal-op-si/ go-i/ bo-ne-du-ri-o-ri-da]

[iong-bio-ne/ iak-san]

[yin-dal-re-cot]

[a-rum-ta-da/ ga-sil-qui-re/ pu-ri-o-ri-da]

[ga-si-nun/ go-rum-go-rum]

[no-in/ gu-co-chul/ sa-pu-ni/ yu-rio-bal-co/ ga-si-op-so-so]

[na-bo-gui-ga/ yok-kio-uo]

[ga-si-te-e-nun]

[yu-go-do/ a-ni-nun-mul/ jul-ri-o-ri-da]

AZALEA

Cuando usted se marche
porque le repugne mirarme
sin reproches y en paz le dejaré ir.

Las azaleas
cogidas abundantemente en Iong-bion, monte Iaksan,
en el camino por el que usted se marche las esparciré.

A cada paso de su marcha
aplastaría usted suavemente aquellas flores que se posan –Márchese.

Cuando usted se marche
porque le repugne mirarme
aun muriéndome no le pienso llorar con mis lágrimas.

NOTA: Este *miñosi* es una composición sumamente refinada de Kim So-uol, el poeta representante de esta poesía de estilo niño (canción popular). El lenguaje poético creado especialmente en *Azalea*, libro publicado en 1925, es de carácter personalizado dentro de una cultura tradicional. Durante los años veinte de Corea, convertido el país en una colonia triste, es también cuando renace el interés por la poesía y la poética tradicional frente al fenómeno de la occidentalización del estilo poético. La denominación *miñosi*, que evoca sentimientos locales pero es capaz de acceder a un tiempo a la totalidad de la nación, subraya sobre todo la temática tradicional, dentro de la cual el tema más frecuente que es la despedida.

TEORÍA DEL LIBRO ILUSTRADO

I

EXISTE MULTITUD de calificaciones destinadas a especificar los más diferentes aspectos técnicos y conceptuales del «libro», es decir de un taco o volumen de hojas de diferente material (desde el pergamino o la pasta de papel a incluso la página electrónica) unido o encuadernado y provisto de algún tipo de cubierta. Se trata de un verdadero campo terminológico, de un universo topológico y hasta metaforológico en ocasiones. Así, por ejemplo, la distinción de «libro anopistográfico», cuyas hojas van impresas por una sola cara; el «acéfalo», desprovisto de cubiertas; el «de ocasión» o «dance» y el «usado»; o el «de viaje», el «de memoria», o el «fantasma», denominado de este modo en virtud de que no consta que haya sido visto por alguien. Y asimismo, por ejemplo, el «libro hablado», es decir la grabación sonora de un texto; el «facsimilar», que refiere el procedimiento fotomecánico reproductivo de un texto anterior; o el «libro ilustrado», que en su sentido más general designa la reunión de textos y materiales gráficos o de representación plástica. Bien, a diferencia de la mayoría de esos casos anteriores citados a modo de breve muestreo, es preciso empezar por decir que el «libro ilustrado», al igual que por ejemplo el «libro de viaje», constituye no una mera designación relativa a las calidades del soporte o al uso de mercado, por más que constitutivamente algo puedan tener que ver con ello, sino un género, es decir una entidad estética de clase interna, literaria o artística, determinable en razón de ciertas características formales y conceptuales que la individualizan como serie morfológica en un grado suficiente y distintivo respecto de otras entidades de categorización análoga empírica e históricamente reconocibles. Pero es más, la gran peculiaridad del «libro ilustrado» se revela de inmediato en el hecho de que se trata del caso especial, y que reúne en su valor general a otras entidades genéricas subsumibles, de género híbrido o de síntesis de arte literario y arte plástico, de discurso verbal y discurso gráfico. En este sentido estamos, pues, ante la concreción de un fenómeno relevantísimo de las relaciones artísticas, de la literatura y el comparatismo, al tiempo que de localización de un caso excepcional de género literario de síntesis artística indebidamente desatendido. Esa síntesis literaria y plástica tiene lugar con naturalidad dentro de los límites de ejecución del libro, mientras que las más ambiciosas construcciones de síntesis de las artes han correspondido históricamente a las integraciones proyectadas sobre todo por el drama musical o la ópera mediante realizaciones de resolución escenográfica y de multiplicación de los medios artísticos. Ésta es a su vez la razón por la cual el género del «libro ilustrado» ha escapado a los escrutinios y modelizaciones del «sistema de géneros literarios», al tiempo que asimismo se dejaba escapar del régimen

menos preciso de los géneros artísticos, y en particular ha permanecido en la sombra probablemente por razones de contundencia prototípica del grabado y en conjunto de la gran serie histórica de las producciones calcográficas.

La ilustración del llamado «libro ilustrado» consiste en principio, característicamente, en la representación gráfica o plástica de aspectos o elementos relevantes de un texto o una obra literaria, los cuales, unidos a ésta configuran un todo de disposición conceptual y material como libro. Entendido así, hay que reconsiderar y advertir que, en términos definitorios, si bien es ésta la circunstancia usual, no sólo en virtud de la pura lógica sino del desenvolvimiento real de la actividad, a veces el libro ilustrado, justo en el orden inverso al enunciado antes, podría consistir también en la representación verbal o literaria de aspectos o elementos relevantes de una obra gráfica o plástica, los cuales, unidos a ésta, configurarían un todo de disposición conceptual y material como libro. Lo cual no quita para que se haya de reconocer que el primer caso es el dominante. Pero esto aparte de ciertos fenómenos pragmáticos que pueden tener lugar y bastará con ejemplificar mediante el hecho de que unos grabados de Picasso puedan pasar a formar parte de un cierto libro de poemas o narraciones, con el grado específico de integración artística que fuere, promoviendo así de *facto* una alteración o desequilibrio extremado de los valores mercantiles del objeto, con independencia del valor literario de los textos convocados, situación únicamente compensable por un posible valor extraordinario bibliofílico, en la medida en que éste quepa ser distinguido de la presencia incorporada al objeto global por las piezas gráficas. Ahora bien, desde la perspectiva estética, aquello que técnicamente se plantea, más allá de los límites habituales del comparatismo literario y artístico, es un modo instrumentalizado de la llamada correspondencia de las artes. Más adelante, aun brevemente, tendremos que volver sobre esto. En cualquiera de los casos se trata, pues, de una dualidad de posibilidades y relaciones artísticas entre los dos lenguajes o medios de expresión principales, y diríase que, en primer término, quedando al margen el medio fundamental de la música. Aunque ahora no es el momento de entrar en este asunto, lo cierto es que tal especificación no necesariamente ha de limitarse así, entre otras cosas en virtud de la posible realización más compleja que la del mero «libro de música», que incluye partituras musicales a fin de su posible lectura o ejecución, siquiera mental, por parte del receptor, y dejado aparte el hecho de las posibilidades del «libro electrónico» como configuración cibernética. De hecho, y por lo demás, ya el género del «libro ilustrado» habría de categorizarse, en adecuado rigor, dando cabida al arte musical como posibilidad estable o alterna de convivencia junto a las representaciones plásticas y literarias. Por más que el libro musical ilustrado, la partitura operística ilustrada u otro tipo dentro de este arte, adquiriera en primera instancia las denominaciones distintivas y prácticas relativas al género musical o similar, no deja de ser epistemológicamente necesario dar razón y mantener la categorización más general y comprensiva de «libro ilustrado». En consecuencia, aplíquese aquí de nuevo el orden pertinente de los términos definitorios anteriores.

Desde el punto de vista originario (y nótese que yendo a los verdaderos extremos es como mejor se puede aclarar el centro de un problema), es de observar que expresión plástica y expresión escritural constituyen una misma cosa. No toda escritura es correlato de un lenguaje oral, y si la progresiva cursividad de la escritura y su funcionalización tanto alfabética como ideogramática no pueden hacer olvidar el origen pictográfico común así

como la identidad primera determinable en el trazo, el hecho inicial decisivo consiste en que éste, el trazo, es el fundamento tanto del dibujo como de la escritura, en el primero un trazo de tendencia mimética, en la segunda un trazo de tendencia esquemática. Pero dibujo y escritura estaban destinados a reunirse de inmediato y a entremezclarse, según queda prescrito en la actividad pictórica y signica del hombre rupestre, bien mediante relaciones de contigüidad, de integración superpuesta, como es el caso excepcional y perpetuado del caligrama desde la época clásica antigua, bien desde la integración composicional llevada muy pronto a su más alto grado por el egipcio *Libro de los muertos*. Es éste el más grande libro ilustrado jamás compuesto, inaugurando en tal elevación esa tradición intelectual y artística que por más que quepa recordar las creaciones de ciertos Libros de Horas, de los trabajos de William Blake o del modernamente celeberrimo *Alice's Adventures in Wonderland*, todo hace caer las hojas del mismo modo que cualquier texto de reflexión ante la presencia del viejo Lao-tsé o de Platón.

El libro ilustrado se configura mediante la convivencia de arte verbal y arte plástico, pero su problema técnico fundamental no es formal sino de significado.

II

Existe una triple categorización que aquí es imprescindible discriminar por cuanto desenvuelve una gama de posibles confusiones pese a su muy parcial coincidencia de rasgos. Es decir, los libros según su especificación de *ilustrado*, *de arte* y *de bibliofilia*. Ciertamente, el concepto de «libro ilustrado», según ha quedado dicho, remite con preferencia a la entidad de ilustración gráfica o plástica de un texto verbal o literario. En tal sentido, el «libro ilustrado», en su acepción más amplia, abarcaría al tipo llamado «libro de arte», situado como subgénero; sin embargo, desde una consideración más específica ha de ser diferenciado claramente de este último, en el cual el contenido aparece configurado, bien por obras de arte plástico, o bien, de la manera más usual, por reproducciones de arte plástico, ya de estampación o sobre todo fotográficas, acompañadas de ordinario por un texto de mayor o menor extensión. Por ello el «libro de arte» es significativamente una invención moderna de las artes gráficas, a diferencia del «libro ilustrado» y, por supuesto, del «libro de bibliofilia», en principio ajeno a la entidad de género antedicha. Éste respondería, en su sentido restringido, a calidades materiales de encuadernación, tipografía, etc., si bien en ocasiones accede sin duda a planos de evaluación conceptual y en dependencia del nivel de calidad reconocida del texto. Las tres clases referidas responden a categorizaciones relativamente heteróclitas históricamente establecidas sobre la entidad y funcionalidad constitutiva de las mismas, si bien es necesario subrayar que esta última, la bibliofílica, se trata como es evidente de una modalidad restrictiva de recubrimiento de valor historicista y relativo a la materialidad del objeto. Y, asimismo, es de notar que las tres clases pueden superponerse alternativamente o incluso constituir un conjunto de realizaciones y valoraciones integrado.

A diferencia del subgénero «libro de arte», que, aun componiéndose de material gráfico con yuxtaposiciones de material textual (en ocasiones simplemente pies de imagen o apostillas al modo del escolio explicativo o constatativo), establece una entidad funcionalmente precisa y carente en lo fundamental de ambigüedad constructiva, el «libro

ilustrado» propiamente dicho presenta una constitución interna de significación mucho más complicada. En éste la ideación operante se resuelve en disposición paralela con calidad de emparejamiento yuxtapositivo, pero no puramente, y, por tanto, en este sentido la cuestión decisiva será la correspondencia con el grado o modalidad de paralelización motivada, desde la simple yuxtaposición formal, que constituiría el grado mínimo y en consecuencia la ejecución en puridad arbitraria dentro de la configuración del género, hasta la justamente entendida integración de significación narrativa o poética. Se trata, pues, de una forma de complementariedad, de una función complementaria respecto de la entidad de base previa o, siguiendo la lógica de posibilidades, respecto de la mutua relación entre dos entidades en función equiparable de emparejamiento en sus diferentes grados posibles.

En un sentido que se aleja del concepto central de «libro ilustrado», en un aspecto además artísticamente por lo común de muy escaso relieve, el «libro de texto» o la «enciclopedia», son clases de libros que pueden disponer de ilustraciones o no, y se entenderá que en este segundo caso alcanzarán a ofrecerse más eficaces de cara a su comprensión, en definitiva más ricos e «ilustrados», o lo que es lo mismo, complementados visualmente en relación al discurso verbal, a la base textual imprescindible. Esto, y de ahí la conveniencia del ejemplo referido, hace patente la posible condición de *adiectio*, de adición constitutiva del paralelismo, adición que naturalmente puede oscilar entre la adecuada o motivada pertinencia y la arbitrariedad plena. Todo caso es posible. De ahí el arco de la peligrosidad aditiva. Porque, además, en la racionalidad antigua, como es el caso del sistema retórico clásico, la adición en orden al discurso expresivo era una fórmula y estrategia contemplada y asumida, como demuestra la categoría de *ornato* establecida como la más general de las cualidades o virtudes del discurso, cualidad ciertamente extensiva y responsable de una apertura de intervención insostenible en concepto moderno: en idea clásica todo discurso es susceptible de embellecimiento, de incorporar mediante *adiectio* una mejora decisiva, como si se tratara de un perfeccionamiento lineal que permite mejorar o embellecer la expresión dada mediante añadidos sin caer en la cuenta de que un enunciado, eminentemente un enunciado artístico, es el que es, con independencia de que puedan realizarse *a posteriori* otros enunciados, con mayor o menor parecido en dependencia del anterior. (Desde un punto de vista estético efectivo y moderno, esto constituye una abyección, si bien desde el punto de vista ecdótico o textológico de la creación o producción del discurso literario, es decir del discurso altamente elaborado, presenta un resorte de pertinencia, pues vendría a incidir, si se hace el acopio necesario y pertinente, en una comprensión o descripción genésica conducente a través de la comprobación de las intervenciones de rectificación, añadido y borrado a la visión genésica conducente al estado final de un discurso, a la obra literaria como resultado del trabajo escritural sucesivo). Éste es también, a propósito del libro ilustrado el problema de lo que cabría denominar su peligrosidad aditiva, la *adiectio* como contraindicación de la plena integración o el emparejamiento en la medida en que establece un marco de ejecución que puede oscilar entre los dos polos bien aquilatables de «lo arbitrario» y de «lo ornativo».

En un sentido general de determinación textual gráfico-espacial y plástica en el que queda integrado en su conjunto el fenómeno del libro ilustrado, propuse en mi estudio sobre *El signo y el espacio* una clasificación de fundamento disposicional que, partiendo del

texto, por otra parte la base dominante en el libro ilustrado, permite discernir dos tipos, subsiguientemente desglosado en dos el segundo de ellos:

- A) Textos literarios cuya formalización artística gráfico-espacial es susceptible de desglosamiento por cuanto constituye un aditamento, medio material o fórmula gráfica de especialización superpuesta u ornativa esencialmente ajena al puro ser de la obra.
 - B) Textos literarios cuya formalización artística gráfico-espacial es indeseable por cuanto constituye una realidad esencialmente integrada en el puro ser de la obra.
- B1) Textos literarios cuya formalización gráfico-espacial indeseable se realiza por procedimiento yuxtapositivo.
 - B2) Textos literarios cuya formalización gráfico-espacial indeseable se realiza por procedimiento sintético.

Naturalmente, el esquema taxonómico es utilizable como instrumento de análisis tipológico. El «libro ilustrado», si bien se observa, puede quedar distribuido en las diferentes posibilidades del esquema, pero su configuración más específica, que es la que nos ocupa, es aquella que corresponde al grupo A, pero, en su grado más perfecto de realización de emparejamiento motivado, al subgrupo B1, es decir siguiendo el procedimiento yuxtapositivo pero de integración que a este propósito hemos de entender como de relación semántica y no de constitución plástica. El subgrupo B2 se aleja, mediante intensificación, por así decir, del género del «libro ilustrado». Dicho esto convendrá, no obstante, según expuse en su día, delinear los aspectos relevantes de la casuística en sentido general. Ésta constituye el contexto general imprescindible para una auténtica comprensión del género del «libro ilustrado».

Las producciones del grupo A, que con mucho son cuantitativamente las predominantes, desde el estricto punto de vista del componente gráfico-espacial no son diferenciables en principio de otras series de textos no literarios, si bien es cierto que existe una comprensible tendencia a la asociación de arte literario y arte gráfico por evidentes razones de correspondencia estética y cualificada valoración, ejercidas desde cualquier prominente causa cultural a ello vinculable. Tal vez convenga en este sentido recordar, por ejemplo, las difundidísimas creaciones de Gustave Doré realizadas para el Quijote o para *The Rime of the Ancient Mariner*, de Coleridge; y por otra parte tantísimas composiciones poéticas chinas y japonesas sobre las que pintores y calígrafos elaboraron sus obras, con resultados que metodológicamente se aproximan a veces a aquellos textos gráfico-espacialmente indeseables. Debe tenerse en cuenta, además, la existencia de textos que realmente constituyen elaboraciones conjuntas, pudiendo ser de doble pero unificada autoría en cuanto que construyen proyectos de realización dual entre escritor y artista plástico, o incluso de realización entrecruzada. Estos casos ya responden de hecho a textos indeseables o de la clase que designamos B. Es de notar que las producciones de textos desglosables, de clase A, permiten la transmisión oral sin pérdida de su integridad significativa, aunque bien es verdad que ésta puede quedar desgajada de una destacada complementariedad visual plástica. En este grupo se encuentra una extensa gama de series que alcanza a partir de las

formalizaciones manuscritas o tipográficas y de diseño global, en la época contemporánea incluso reprográficamente estandarizadas, hasta los sucesivos grados de relevancia artística representados por grandes géneros en esta materia como puedan ser los antiguos Beatos o los Salterios y, de otro lado, por ejemplo, las modernas composiciones caligráficas de experimentación. Pertenecen a esta clase de piezas la ingente y refinadísima producción caligráfica a pincel de la milenaria tradición oriental. No nos interesa aquí, sin embargo, entrar en alguna relación técnica o valorativa de tal conjunto de materiales amplísimamente distribuido por la incesante actividad de las culturas durante cinco mil años de Historia. La configuración estética de esta gran masa de textos se halla determinada o es producto de la historia general de las artes gráficas, en su más amplio sentido, y de la historia del libro, o de la tablilla, el rollo, el códice..., hasta los graffiti y por supuesto las recientes configuraciones cibernéticas. En este sentido hay que entender, y ello a pesar de las múltiples matizaciones que pudiéranse efectuar, cómo la era de Gutenberg no representa más que una funcionalización mecanizadora de la fabricación de la materialidad del texto escritural.

El conjunto de textos literarios integrable en las producciones del grupo B es aquel que ofrece un nivel de alta especificidad gráfico-espacial de la obra literaria. Se trata de textos que se valen esencialmente para su formalización de las diversas posibilidades combinatorias de los medios artísticos mixtos o pertenecientes tanto a artes gráficas o plásticas como al arte de la escritura literaria. Y por consiguiente, a diferencia de la clase anterior, de textos desglosables, ésta no admite en rigor la transmisión puramente oral, a no ser con importante menoscabo de su completez, en el mejor de los casos. Sea como fuere, las distintas maneras posibles de integración de medios artísticos gráficos o plásticos no han de considerarse restringidas al grafismo y a elementos icónicos sino extensivamente abarcadoras de toda la serie de formalizaciones gráficas factibles mediante la utilización ocasional de los más variados códigos (matemático, musical, etc.) y formas de expresión libre, al igual que no sólo mediante el plano convencional de la página sino también a través de los diversos soportes (trátese incluso de construcciones papilográficas o de la pantalla cinematográfica o electrónica, mediante la cual se hace posible la incorporación del desarrollo del movimiento del objeto en cuanto aspecto integrado de su propia naturaleza expresiva). Son, pues, estructuraciones formales de medios artísticos mixtos por decisión esencial de una elaboración ontológicamente única o simultánea.

Dentro de este conjunto B, la subclase B1, es decir de obras cuya formalización gráfico-espacial indesglosable se realiza por procedimiento yuxtapositivo y su integración posible ha de permanecer semántica, se refiere a aquellas composiciones en las cuales la modalidad viene determinada por la relación de complementariedad expresiva o de significación entre discurso en puridad gráfico-plástico y discurso escritural-verbal. Esta relación se funda en los diferentes modos y grados factibles de vinculación o ensamblaje por medio de representaciones contiguas o insertas. Aquí es de valor distintivo, como ha quedado advertido, la vinculación semántica entre los lenguajes verbal y gráfico. Es éste el gran lugar del «libro ilustrado» propiamente dicho. La estricta contigüidad que se realiza por yuxtaposición y, de otra parte, la contigüidad internalizada que se realiza por inserción o implantación interior definen los dos procedimientos composicionales mediante los cuales se rige esta clase de construcción asociada. Para el primer caso sirvan de muestra el *Bestiaire* de Guillaume Apollinaire, ilustrado por Duffy, como ejemplo de autoría dual,

y *Jacinta la Pelirroja* de José Moreno Villa, autor tanto del texto como de los dibujos. No se puede olvidar aquí *Alice's Adventures in Wonderland*, ilustrado por Tenniel bajo el control minucioso de Carroll, pero téngase en cuenta que es texto que en alguna ocasión escapa a esta modalidad para integrarse propiamente en la que denominamos B2. Quiere decirse, pues, que los procedimientos y por consiguiente las modalidades de clase no tienen por qué ser excluyentes. Para el segundo caso sirvan de muestra dispar el *Libro de los Muertos* egipcio y los muy regularizados *Emblemata* de Alciato, en los cuales nótese que el texto, según la primera edición y las subsiguientes más fieles, se presenta enmarcado en el interior de la composición gráfica del grabado. Asimismo, modernamente, *Songs of Innocence* de William Blake, originalmente impresas con planchas de cobre al aguafuerte; y en un caso más extremo la obra de Goya *El Sueño de la Razón*, cuyo breve texto poético inserto en el interior del grabado en cuanto creación plástica preeminente advierte de la inversión, o cuando menos pérdida de equilibrio, entre medios artísticos y el predominio de uno de ellos en virtud del cual el texto literario es conducido casi al límite de su identidad verbal como forma, si bien muy especial, de título.

Por su parte, la subclase B2, se aleja del prototipo del «libro ilustrado», pues consiste en obras cuya formalización indesglosable se realiza por procedimiento sintético gráfico-espacial o plástico, y se refiere a aquellas composiciones de las cuales, en rigor, dando un paso integrador más allá de la subclase anterior, ya no puede decirse sencillamente que se trate de textos literarios de acoplamiento mixto sino más bien de textos a un tiempo tanto literarios como gráfico-plásticos, e incluso, en sus evoluciones más extremadas, de textos o composiciones casi unilateralmente gráficas o plásticas. En esta subclase de procedimiento sintético plástico, este componente deviene, en cuanto medio constructivo de primer rango, elemento decisivo en la consecución y resultado artísticos. Son textos distinguibles por cohabitar en ellos, sin problema de continuidad, signos y formas pertenecientes a diferentes lenguajes o códigos, así como a las series ilimitadas de fórmulas gráficas o icónicas, junto a los signos que corresponden al discurso del lenguaje verbal, configurando de este modo un régimen especial de proyección múltiple y naturaleza formal y significativamente heteróclita. No estamos por ello, como en la anterior subclase, ante fenómenos de yuxtaposición, por inserción o por contigüidad, sino ante realizaciones de fusión plástico-escritural plena, sea absoluta o sea de asociación articulada, en las cuales la heterogeneidad de los elementos constitutivos surge naturalizada en el nuevo plano de un decurso tendente a la simultaneidad de medios sintéticos heteroformas únicamente regido por la condición de su funcionalidad artística composicional y, en consecuencia, ajeno a cualquier predeterminación codificada o jerárquica de la índole que fuere. Esto se cumple totalmente a manos de la Vanguardia histórica. No obstante, hay que anotar que existe, desde la Antigüedad, un género textual gráfico-espacialmente distintivo que ha permanecido sin interrupción a lo largo de la Historia como ejemplo cardinal de esta modalidad de procedimiento sintético. Es el caligrama, el cual puede ser definido en cuanto texto que valiéndose de la escritura del lenguaje verbal describe o representa iconográficamente mediante la disposición de ésta un objeto del mundo real o alude a un aspecto referencial o simbólico de esa realidad misma. Aquí, germinalmente, por así decir, se trata de un mecanismo paralelo al fonético de la onomatopeya, puesto que de manera análoga se propone sirviéndose de un medio distinto reproducir o imitar la realidad. El nítido carácter sintético en la utilización de medios

artísticos mixtos con escasa distorsión de la normalidad sistemática del lenguaje verbal, por una parte, y una rica y extensa difusión histórico-literariamente asentada, por otra, hacen del caligrama el prototipo inequívoco y mejor conocido de esta clase de textos, e incluso, por representatividad extensiva, de todo el conjunto de textos literarios incluíbles en la categoría general de aquellos cuya formalización gráfico-espacial posee identidad de orden indesglosable. Esto permite entender la fácil y relevante adopción del género del caligrama a la hora de promover una resolución poética moderna, y cabe añadir que el caligrama ejerció en ésta una función en cierta medida análoga a la desempeñada por el *collage* en la obra pictórica, sin olvidar la tradición barroca. Ello se inscribe en el curso dialéctico del arte y de la teoría del mismo regido por una veloz evolución al margen de la cual no se podrá entender debidamente el proceso artístico de la Modernidad. En el marco de esa actividad romántico-simbolista y, culminantemente, vanguardista tendrá lugar la integración absoluta de discurso poético y discurso plástico, mediante formulaciones de desintegración tanto verbal como icónica, y reensamblaje mixto de las mismas, cuyo resultado extremo es el poema en cuanto texto artístico preeminentemente plástico según fue concebido por dadaístas y futuristas, quienes, naturalmente, como los surrealistas, también se aplicaron a la composición del «libro ilustrado».

III

Según quedó dicho casi al comienzo, la ilustración del llamado «libro ilustrado» propiamente dicho consiste en principio, característicamente, en la representación gráfica o plástica de aspectos o elementos relevantes de un texto o una obra literaria, los cuales, unidos a ésta configuran un todo de disposición conceptual y material como libro. Y así entendido había que advertir también cómo, en términos definitorios, si bien es la referida la circunstancia usual no sólo en virtud de la pura lógica sino del desenvolvimiento real de la actividad, a veces el libro ilustrado, justo en el orden inverso al enunciado, podría consistir en la representación verbal o literaria de aspectos o elementos relevantes de una obra gráfica o plástica, los cuales, unidos a ésta, configuran un todo de disposición conceptual y material como libro. Ahora bien, tanto en el primer caso, el habitual, el que define de ordinario el «libro ilustrado», como en el segundo estamos ante un problema o concreción del dominio que podemos llamar de correspondencia instrumentalizada de las artes, el cual finalmente no viene a ser sino una relación de *mimesis* interna en tanto que superposición mimética interartística. Es decir, se trata, casi inadvertidamente, de una cuestión esencial al arte, y de ahí su gran relieve último. En el segundo de los casos, el problema, como constitución técnica, se hace relativo a la retórica de la *éctfrasis*, adoptando, por reversibilidad, el cambio usual del orden en la intervención de los medios artísticos; representación plástica a partir de la verbal (debiéndose tomar también la posibilidad de una *éctfrasis* inversa, es decir retóricamente normal, no de la configuración verbal a discurso plástico sino de éste a aquélla). En cualquiera de los casos se trata, pues, de una dualidad de posibilidades y relaciones artísticas entre los dos lenguajes o medios de expresión principales, y diríase que, en primer término, quedando al margen el medio fundamental de la música. Por ello el «libro ilustrado» en realidad estatuye un fenómeno muy singular y privilegiado de confrontación

artística por cuanto que convoca y conduce de manera sistemática al extremo la cuestión de límites y relación entre poesía y pintura.

Aquello que Lessing se planteó como un problema de preeminencia expresiva a partir de la diferente naturaleza de los signos de los lenguajes plástico y verbal, concepción ésta que ha determinado el devenir de una parte notable de la discusión estética moderna e incluso, como ya he dicho en otras ocasiones y vuelvo a repetir, de la construcción saussureana de la teoría estructural del signo lingüístico; aquello que emblemáticamente el autor de *Laocoonte* planteaba a propósito de la coexistencia espacial yuxtapositiva de la representación plástica del escudo de Aquiles respecto de la sucesividad temporal del discurso del poema homérico y su integración figurativa, es algo que de manera directa y convergente, instrumentalizada y selectiva tiene lugar de modo especializado en las diferentes posibilidades y grados de relación interna textual y plástica del «libro ilustrado». Aquí la confrontación mimética de los lenguajes verbal y plástico, o inicialmente mimética, es conducida en tanto superposición que se hace necesario definir como metamímesis, bien se trate de un emparejamiento estrictamente paralelizado de régimen identificativo, bien, por el extremo opuesto pero dentro de la motivación, de una reinterpretación imaginativa o libre de hermenéutica artística, de una bifurcación o alternativa artística por más que en último término se ofrezca como complementaria o coaligada. Por supuesto, la relación interna de arbitrariedad o ausencia de mutua motivación temática entre los lenguajes verbal y plástico convoca una configuración del «libro ilustrado» como disposición amimética de mera convergencia o modo de duplicidad y contraste receptivo. En esto también puede concebirse una suerte de alternativa, pero de simple coexistencia y relación exenta. Por su parte, la paralelización identificativa y, en general, la motivación mutua define la condición para el grado y tipo de écfrasis interartística.

La écfrasis entre artes, en la relación preferente de objeto de partida verbal a transposición plástica de llegada, igualmente ha de considerarse en el sentido de inversión retórica en conjunto, como dijimos, tomando pues el sentido de la *evidentia*, ahora designada equivalentemente a fin de intensificar la clara precisión y la coherencia de los objetos a describir plásticamente, sean éstos procesos, cosas o personas, es decir presentaciones de hechos en curso y elementos con una simultaneidad a modo (nunca dicho de forma más pertinente que aquí) del cuadro o, por último, retratos, siendo en éstos, por principio, la prosopografía o descripción física el soporte de la etopeya o descripción espiritual. Ello en todo momento sujeto a la fantasía como medio tanto productivo como receptivo.

La écfrasis plástica, que tendría su peligro, su trivialidad ornativa, en la mera función de glosa o explicativa, diríase que plantea un eje de composición el cual significativamente puede oscilar desde la hipotiposis o visión de un todo e iluminadora hasta la écbasis o tratamiento digresivo. En este sentido, la écfrasis más que una figura o modalidad retórica descriptiva de la narración general, hace patente en el «libro ilustrado» un proyecto que por metamímesis supera a la *descriptio* por cuanto metamorfiza la entidad expresiva o crea la reinterpretación de una motivación temática dada. De ahí que una cierta consecución de écfrasis sea imprescindible para la existencia del «libro ilustrado» propiamente dicho y en su plenitud morfológica de género bien constituido; de la misma manera que en otro sentido también lo es en alguna medida, aun como metalenguaje, para toda crítica de arte.

En líneas generales, el «libro ilustrado» proyecta una ideación basada en el incremento

y la integración y la complementariedad; brinda una idea artística y del mundo unificadora cuya noción totalizante apela, cuando menos, a la dignidad humanística como expresión artística equivalente del comentario exegético muy por encima de la didáctica, y, cuando más, sobrepasando toda simetría restringidamente paralelística, excede los límites comunes de los medios artísticos y se abre a la verdadera síntesis autónoma y superadora fundada en el más íntimo encuentro de la artes.

LA DESINTEGRACIÓN DE LA FORMA Y LA DESINTEGRACIÓN DE LA FORMA COMO TEATRO Y NOVELA

A FRONTAR EN términos de teoría estética general un concepto de Naturaleza para nuestro tiempo, significaría el abandono de la posición kantiana por cuanto el sentido de esa Naturaleza ha cambiado en un mundo en el cual la relación humana lo es ahora de intervención fundamental sobre una realidad que ya no es meramente atenzadora, realidad que compensatoriamente el arte ofrecía dispuesta a una protegida consecución de lo sublime en el espíritu del receptor, a salvo de inclemencias. El desenvolvimiento del siglo xx ha tenido como consecuencia la intervención fuertemente tecnológica del ser humano sobre una Naturaleza ahora en inédito, incrementado o desviado proceso de transformación por novedosamente accidentado.

La identificación kantiana de la belleza como forma de un objeto, frente a lo sublime en tanto informe, ambas categorizaciones en identidad de concordancia entre arte y naturaleza, es ajena en su término de *informe* a lo que podemos denominar disolución o desintegración de la *forma* en el arte moderno. Dicho de otro modo, la sublimidad no resulta de una malformación o desintegración de la forma, sino de una forma de infinitud o fuerza, forma especial esta otra que dualiza frente a aquella forma bella. La desintegración de lo que podemos denominar *forma kantiana*, trasladando a especificación de la literatura y las artes, o los géneros de éstas, el concepto general estético ideado para la belleza natural y el arte bello, no se estatuye como posibilidad dualizadora sino como ejecución plena, sobre sí, y toda vez que la realización informe no posee kantianamente posibilidad de exceder la última limitación empírica en que, si así se pudiera decir, sería vertible la forma representativa del arte. La incorporación de los modos de la abstracción, manifestamente los pictóricos, constituiría un inverso técnico e histórico correspondiente a la inadecuación entre forma e idea en el arte anteclásico, esto es el más antiguo arte simbólico (egipcio, hindú, bíblico) según la escala dialéctica de Hegel. De ahí que proceda hablar de desintegración de la forma kantiana como toda forma en el régimen del proceso artístico moderno. Diferente asunto es la consideración de cuál pueda ser la carencia, de haberla, en la forma kantiana. A mi juicio la carencia no sólo existe sino que es clave para todo el fenómeno, y Kant en este sentido prepara inopinadamente el final hegeliano del arte, cuya realidad técnica ha de especificarse justamente como inadecuación, inundación o superación de toda forma sensible por la idea, por el sujeto, según señala Hegel a propósito del humorismo romántico. La forma de Plotino, a diferencia de la kantiana, estaba imbuida de alma. Dicho en

conclusión que espero se entienda, la desintegración de una forma sin alma tórnase juego inocente, ludismo vanguardista, a ojos de un espíritu utópico insuflado de un optimismo ideológico que, según puede comprobarse históricamente era reflejo de un espejismo generalizado sobre el mundo y la vida.

Quizás no haya sido señalado con claridad suficiente que el curso sociocultural moderno, eminentemente desde comienzos de un siglo xx distintivamente subrayado por el Futurismo italiano y la Revolución soviética, constituía por principio y necesidad de convergencia política un doble proyecto de destrucción llevado optimistamente a la práctica al amparo de una supuesta utopía alcanzable mediante el sacrificio sanguinario que ejemplificó, primero, la revolución francesa y ahora había de ser conducido a su último gran momento. La marcha de los acontecimientos hizo engrosar toda barbarie imaginable. Superada la razón de la verdad y del buen sentido por la razón o sin-razón ideológica, según promovió ardientemente la Ilustración enciclopedista, que acuñó la mentira como instrumento político, quedaban las puertas abiertas a un revolucionarismo sujeto a fórmulas de aceleración acordes a la transformación de la originalidad kantiana en novedad vanguardista y al encauzamiento de la primera revolución industrial en fórmulas de generalización del metal como fabricación en serie con resultados de objetualismo totalizador de los diversos ámbitos de la vida y su vértice industrial bélico. El apriorismo del «progreso» en forma de evolución tecnológica, paradigma extremado de la cultura occidental, había de conducir un régimen, por propia y desencadenada naturaleza, de acción irrefrenable. El arte también preparaba la guerra. La desintegración de la forma artística no es sino correlato de un proceso de desintegración general cuya explosión por medio de bomba anunciada por Marinetti (así en el título *Zang Tumb Tumb*) se ejecuta finalmente en Hiroshima y Nagasaki a modo de bucle cuyo cierre posee sentido tanto ideológico como formal en doble hongo.

Si bien es cierto que tanto la teoría programática como la realización artística de la poesía, de los géneros poéticos, establecen decisivamente la desintegración de la forma literaria moderna, a partir de primeros trabajos de verso en escala e incluso recuperación de antiguas modalidades destinadas ahora a un nuevo fin (caligrama y otras formulaciones lúdicas), no deja de ser cierto que las gamas del teatro y la narrativa acompañaron, como no podía ser de otro modo, este proceso. Ahora bien, y no quiero entrar en especulaciones en este punto, sus consecuciones, más moduladamente transformadoras que destructivamente desintegradoras, discurrieron asentado su proyecto en el ámbito de la Neovanguardia, en la posguerra. La obra dramática vanguardista, con un pasado reciente vinculado en sus momentos de decisoriedad al entrecruzamiento «impresionista» musical y poético, al productivo entrecruzamiento de géneros que también alcanza su fórmula de «arte total» como progresión frente al relativo tradicionalismo representado por la ópera, accederá en el llamado teatro del «absurdo» a una equivalencia neovanguardista surreal acorde con la anterior radicalidad del celebrado *Ubu Rey*. El teatro del «absurdo» en realidad venía a ofrecer una ambivalencia enunciativa mediante la cual la dialéctica parlamental, por así decir, se logiziza ensayísticamente en un extremo más que paradójico de descausalización del curso racional de la fábula, conducida a estancamiento e hipérbole del sin sentido. De este modo la vaciedad del sin sentido se torna metafísica vinculada a la existencia, ejemplarmente en *En attendant Godot*. De hecho, Beckett aporta un grado de transcendentalidad literaria que en época de neovanguardia, es decir, con posterioridad a la guerra, era requisito de valor

frente a la intranscendencia de la Vanguardia histórica, de toda vanguardización anterior al final impuesto por la segunda guerra mundial, cuyo resultado de conciencia no podía ser otro que el de «absurdo» habida cuenta de los recientes horrores. Que por otra parte tanto la focalización como el guión cinematográficos obtuviesen carácter relevante dentro de esta marcha de cosas, forma parte del discurrir natural de los acontecimientos artísticos. En realidad, ya no habrá criterio alguno narrativo ni dramático ajeno al cinematográfico, de la misma manera que en época anterior había sucedido a la pintura respecto de la fotografía. Por ello, desde el punto de vista formal, la relación enunciado parlamental / enunciado de acotación ofrecía posibilidades en ambos sentidos cuya base textual resultante ya fue conducida ocasionalmente por Valle-Inclán a un desequilibrio muy celebrado en *Luces de bohemia*, procedimiento radicalizado en tiempos de neovanguardia por Romero Esteo hasta el punto de dualizar discurso parlamental y de acotación extensa casi en modo alternativo.

La narrativa, género al que Hegel en las Lecciones de Estética auguraba vitalidad burguesa en su forma breve sobre todo, define el decreto hegeliano mediante disolución de la fábula al igual que del personaje. Las corrientes de la novela poemática, impresionista, psicológica y filosófica, expanden ya artistizada o ya ensayísticamente la materia disolviendo la figurabilidad del personaje y el causalismo articulador de la acción. Existe una evidente convergencia entre la a finales del siglo xx llamada «filosofía narrativa» y la ensayistización de la novela. La autoconciencia de género diríase que establece el final constructivo, su decisoriedad artística e intelectual, por encima de los textos ya meramente populares o de entretenimiento en competencia con la proliferación audiovisual. Es la expresión del personaje Ulrich de la obra de Musil como discurso monológico o la arquitectura autoconsciente de género, de la gama de géneros que en realidad habita el Leopold Bloom de Joyce y constituye un día de la vida sumariado como formas genéricas sucesivas cuyo monólogo conclusivo conduciría el Innombrable beckettiano a puro discurso ajeno al ser personaje y su circunstancia, es decir ausencia figural de personaje y en consecuencia desaparición de lugar y tiempo propios de éste.

III
GÉNEROS LITERARIOS ENSAYÍSTICOS

EL GÉNERO ENSAYO, LOS GÉNEROS ENSAYÍSTICOS Y EL SISTEMA DE GÉNEROS

LA TRIPLE distinción categorial enunciada es concatenadamente imprescindible en la medida en que los dos primeros elementos son condición para la existencia del último, y éste es condición al fin, cuando menos metateórica, de los dos anteriores. Esto, que podrá parecer obvio a quien no esté al tanto de la historia del problema que aquí se convoca, entiendo que es el modo en un primer momento más directo y efectivo de afrontar el caso. Me propongo en esta disertación dar respuesta precisa de la problemática relativa a los conceptos, y en un plano general a la realidad morfológica que éstos asumen, de «género ensayo», «géneros ensayísticos» y el, necesariamente incluyente de los anteriores, «sistema de géneros», subsanando así una carencia a todas luces injustificable aunque paradójicamente estable más allá de ciertas componendas habilitadas. Mi exposición no va a ser, según me parece que con preferencia lo exige la ocasión, ni predominantemente polémica ni predominantemente especulativa, sino de constructiva síntesis técnica y, por otra parte, sin excesos de erudición ni metodológicos. Espero que de esta forma sea posible transmitir con eficiencia mi argumento, y, en un tiempo de debate o diálogo final, quepa puntualizar o matizar aquello que los asistentes consideren de mayor pertinencia.

Es un hecho que la ciencia literaria no ha sabido o no ha querido afrontar este asunto del Ensayo y sus repercusiones, quizás por sobrevenido abrumadoramente en tiempos tanto de desagregación poetológica como de degradación de la historiografía literaria. Si las cuestiones de género habitualmente se han desenvuelto con lentitud y pérdida de la intensa inmediatez teórica, el caso del Ensayo en nada desmiente esto. Ello a pesar de que, aun tardíamente, el siglo xx alcanzó a producir con Theodor Adorno la gran poética del género, mediante el que considero uno de los textos mayores del pensamiento contemporáneo, tanto en sentido poetológico como general, lo cual no ha sido reconocido, y por otra parte pese al antecedente del joven Lukács. Pero estos autores no actuaron como críticos o teóricos de la literatura sino casi restringidamente como filósofos. Intentaré dar resolución a ese vacío que permanece en sus escritos¹.

1. Tengo muy en cuenta para esta exposición mis trabajos teóricos previos, sobre todo: *Teoría del Ensayo* (Madrid, Verbum, 1992; en lo fundamental es una Lección impartida con ese mismo título en 1989), «El Ensayo y Adorno» (en V. Jarque, ed., *Modelos de Crítica: la Escuela de Frankfurt*, Madrid-Alicante, Verbum-Universidad, 1997, pp. 169-180), «Las categorizaciones estético-literarias de *dimensión*: género/sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos» (en *Analecta Malacitana*, XXVII, 1, 2004, pp. 7-31), así como por otra parte los previos materiales de investigación histórica imprescindibles para poder haber efectuado la reflexión señalada, materiales

La serie de textos preferentemente, y ya en tradición secular desde Michel de Montaigne y Francis Bacon, denominada, con cierta aproximación categorial, *ensayo*, al igual que la extensa gama de su entorno genérico, que he designado *géneros ensayísticos*, así como la necesaria relación posible de ambas series con el *sistema de géneros*, constituye sin duda y por principio una determinación problemática. Ello por cuanto el Ensayo no ha disfrutado históricamente de una efectiva definición genérica y, de manera paralela a la referida gama de su entorno, no posee inserción estable ni en la historiografía literaria ni, desde luego, en la antigua tríada de los géneros literarios en tanto que sistema de géneros restringidamente artísticos, a los cuales se solía añadir de modo un tanto subsidiario el aditamento de cierta clase de discursos útiles o de finalidad extraartística como la oratoria, la didáctica y la historia. Esa dificultad, que no es sino una grave deficiencia de quienes por inercia la han mantenido a fin de no trastocar el cómodo esquema clasicista, atañe de manera central e inmediata, como es evidente, al concepto de *literatura*, y de manera secundaria, aunque también decisiva, a un conjunto de problemas muy relevantes que sintéticamente plantearé en lo que sigue.

Creo que no será necesario realizar un puntilloso planteamiento epistemológico y terminológico en relación al régimen de presuposiciones que toda denominación de género ejerce ya sobre la base del argumento a desarrollar desde el momento en que es enunciado. En realidad, a mi juicio, en esto vendría a consistir sobre todo lo que llamó Croce en términos absolutos «error»² epistemológico haciendo sobrepasar un aspecto perteneciente al estricto plano de lo instrumental y cognoscitivo a una negación ontológica. Pero aun así, como ya he dicho en alguna ocasión, bastaría con la respuesta de Banfi en el sentido de que los géneros existen cuando menos en tanto que entidad teórica de nuestra reflexión³. Es decir, entenderemos, a fin de actuar con natural progresión argumentativa desde un principio, que el Ensayo es un tipo de texto no predominantemente artístico ni de ficción ni tampoco científico ni teórico sino que se encuentra en el espacio intermedio entre uno y otro extremo estando destinado reflexivamente a la crítica o a la presentación de ideas.

El género ensayo y, en conjunto, la amplísima gama de lo que podemos denominar géneros ensayísticos viene a constituir, por así decir, una mitad de la Literatura, una mitad de los discursos no prácticos ni estándares, esto es de las *producciones textuales altamente elaboradas*, la mitad no estrictamente artística. El hecho de que esa «mitad» o parte haya recibido, relativamente, muy escasa aplicación crítica y, en consecuencia, escasos resultados de categorización, cabe interpretarse como resultado no sólo de una mera deficiencia o dejación sino también de una realidad compleja que es justamente en la época contemporánea cuando adquiere una dimensión inocultable y una situación intelectual sencillamente escandalosa. Entenderemos, pues, por *géneros ensayísticos* la extensa producción textual altamente elaborada no artística ni científica.

que siguiendo las circunstancias he ido dando a imprenta según se me ha solicitado y tomando como objeto la historia literaria española, cuyo ejemplo es más que suficiente para el estudio al caso: *El ensayo en los siglos XIX y XX* (Madrid, Playor, 1984, pero es dos años anterior), *Los géneros didácticos y ensayísticos en el siglo XVIII* (Madrid, Taurus, 1987), *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX* (Madrid, Taurus, 1987) y el inacabado *Los géneros ensayísticos en el siglo XX* (Madrid, Taurus, 1987). Estos materiales historiográficos no son más que la conformación del esquema de la obra que ofreceré con el título de *El Ensayo y los Géneros Ensayísticos en la España moderna*.

2. Cf. B. Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Málaga, Ágora, 1997, pp. 61-62.

3. Cf. A. Banfi, *Filosofía del arte*, ed. D. Formaggio, Barcelona, Península, 1987, p. 92.

Lo referido requiere alguna indicación importante en orden a la historia de la literatura y el pensamiento estético. Con anterioridad a los tiempos de la modernidad, los antecedentes de los géneros que hoy, con legitimidad, podemos llamar ensayísticos manifestaban un grado de desarrollo no únicamente mucho más reducido, incluso en sentido cualitativo, pues lo cierto es que se confundían en parte con los productos textuales de las «ciencias» y, en parte, con los discursos de régimen más utilitario, o bien de tradición popular, o bien del ámbito retórico y pedagógico, es decir de la «oratoria», la «didáctica», y también de la «historia». Llegados a ese punto axial según representa la Estética hegeliana, como después indicaré, queda clara la distinción de géneros «poéticos» y géneros «prosaicos», es decir de géneros artísticos y no artísticos, o, por mejor decir, de géneros eminentemente artísticos y aquellos otros que lo son en mucha menor medida y, por tanto, no crean representaciones autónomas. Los géneros prosaicos, esto es, las producciones de representación y lenguaje no poéticos, son aquéllos en los cuales, siguiendo lo argüido por Hegel, la materia de la realidad no es considerada en referencia a lo interno de la conciencia, sino según una conexión de tipo racional⁴.

El género propiamente dicho del Ensayo es el gran prototipo moderno, la gran creación literaria de la modernidad, con todas las genealogías y antecedentes que se quiera; el cual, asimismo, es necesario determinar, pero específicamente es aquel que señala sobre todo una perspectiva histórico-intelectual de nuestro mundo, de Occidente y su cultura de la reflexión especulativa y la reflexión crítica⁵. En realidad, y según he intentado mostrar en otras ocasiones, el Ensayo es, junto al poema en prosa, el único género, en sentido fuerte, propiamente de invención moderna. La esencial diferencia entre uno y otro consiste en el carácter altamente artístico del segundo. A éstos sólo cabría añadir, en ese sentido genérico fuerte de ideación moderna, el caso radical y especialísimo del fragmento, el cual a fin de cuentas especifica la configuración de un género antígenérico y que, por lo demás, puede ser adscrito tanto a la serie de los artísticos como a la de los no artísticos.

Tomado el hecho de la fundamental caracterización moderna del Ensayo, lo pertinente es proceder a explicar qué principios conforman su identidad. Estos principios necesariamente habrán de ser modernos, pues no cabe pensar que la tradición clásica haya enunciado en algún momento el fundamento de algo que escapa al curso de su propia racionalidad antigua y su horizonte intelectual. De ahí justamente el problema teórico-histórico, pues el almacén retórico carece en rigor de medios fehacientes que allegar a nuestro objeto. (Quizás el camino por el que la realización literaria más lejos fue en este sentido de tendencia hacia el Ensayo en la tradición antigua, a diferencia de lo que se suele creer, haya sido el de los discursos de la controversia, tal es el caso de San Jerónimo en lengua latina). Como no podía ser de otro modo, ni la *dispositio* retórica ni la teoría aristotélica de los *géneros retóricos* ofrecen una modalidad de discurso susceptible de ser conducida al género del Ensayo. Narración,

4. G.W.F. Hegel, *Estética*, ed. de A. Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985, vol. VIII.

5. Naturalmente que en la literatura asiática existen aproximaciones a las formas del discurso del ensayo, pero no tan característicamente como en Occidente ni con su aspecto de estilo crítico, por así decir, tan habitual. Durante el siglo xx, sobre todo en lo que se refiere a Japón, sí que existe una convergencia por traslación occidental. El mejor antecedente nipón es del siglo xiv: Kenko Yoshida, *Tsurezuregusa (Ocurrencias de un ocioso)*, ed. de Justino Rodríguez, Madrid, Hiperión, 1996.

descripción y argumentación no pueden identificar, a no ser parcialísimamente, la forma del discurso del Ensayo. Ni realidad o acción perfectiva y conclusa de la narración y sus consiguientes habilitaciones verbales, ni acción imperfectiva e inacabada de la descripción y asimismo sus consiguientes habilitaciones verbales del presente y la continuidad, y, por último, ni argumentación declarativa, confirmativa o refutativa fundada aristotélicamente en la prueba y la lógica del entimema son modalidades del discurso del Ensayo. En lo que sigue expondré cómo por dicha razón la cuestión ha de ser centrada, según es evidente, en la discriminación, definición y categorización del tipo de discurso que produce el género del Ensayo y distintivamente lo configura y articula dando lugar a esa realización diversa de las correspondientes a la tradición antigua y clasicista. Y añadiré por lo demás que, desde luego, no se habrán de confundir discurso y género, como no los confundieron ni Platón en la *República* ni Aristóteles en la *Poética* y sin embargo algunos comentaristas lo hacen en sus exégesis. Pero antes, pienso, será preciso intentar determinar, por encima de la formalidad del discurso, esos principios más generales que en la historia del pensamiento necesariamente han de dar razón del portentoso fenómeno de la creación, o más bien cristalización definitiva, del nuevo género. En lo que tiene que ver con el ya referido género del poema en prosa, el fundamento reside (o así yo lo he interpretado de manera histórico-literariamente mostrada) en el principio romántico de la intromisión o integración de opuestos o contrarios; principio que, por otra parte, considero no ajeno a la constitución del Ensayo en tanto que en éste ha lugar la convergencia de discurso de ideas y de expresión artística, o de pensamiento teórico o especulativo y arte. Un diferente asunto es que, más allá de la integración de contrarios en tanto que formación de artes compuestas característicamente moderna, en sumo grado la ópera, haya recaído en la configuración de los géneros de extensión breve (ensayo, poema en prosa, fragmento) la responsabilidad de las decisiones genéricas esencialmente modernas⁶.

Ahora bien, es únicamente el proyecto de libertad que en sentido convencional podemos llamar kantiano, de un lado, y la caída de la Poética clasicista en tanto que, sobre todo, caída de su concepto de finalidad artística y literaria, también kantianamente sancionada en la tercera Crítica en los nuevos términos de «finalidad sin fin», por otro, aquello que permite explicar la constitución de esa nueva entidad establecida mediante el género moderno del Ensayo. La finalidad sin fin, reformulada por Hegel como *fin en sí mismo*, es concepto estético de inserción artística, pero representa no sólo una disolución de finalidad artística en lo que de esto, de artístico, el Ensayo tiene, sino una concepción general de abandono del pragmatismo pedagógico sin cuya desaparición el Ensayo no ha lugar pues habría de permanecer situado entre las modalidades de finalidad retórica o de tal investidura didáctica o divulgadora. Aquí el sentido de libertad, que abraza, como no podía ser de otra manera, tanto el propósito finalista como la actividad productora, estatuye, aun en sus diversos sentidos, la idea moderna de «crítica».

El Ensayo representa, pues, el modo más característico de la reflexión moderna. Concebido como libre discurso reflexivo, se diría que el ensayo establece el instrumento de la convergencia del saber y el idear con la multiplicidad genérica mediante hibridación

6. Puede verse un estudio de toda esta serie de problemas en mis trabajos reunidos con el título de *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. de J. Pérez Bazo, Málaga, Analecta Malacitana, 2000.

fluctuante y permanente. Naturalizado y privilegiado por la cultura de la modernidad, el Ensayo es centro de un espacio que abarca el conjunto de la gama de textos prosísticos destinados a resolver las necesidades de expresión y comunicación del pensamiento en términos no exclusiva o eminentemente artísticos ni científicos. En lo que sigue procederé a definir el discurso del Ensayo, situarlo históricamente y ofrecer algunos elementos relevantes e indispensables para su categorización moderna; trazar las líneas de relación entre el mismo y los géneros ensayísticos dentro de un sistema de géneros que necesariamente los ha de integrar; reconsiderar las principales teorías del ensayo y trazar finalmente un esbozo tipológico de los géneros ensayísticos.

El discurso del Ensayo, y subsiguientemente la entidad constitutiva del género mismo, sólo es definible mediante la habilitación de una nueva categoría, la de *libre discurso reflexivo*. La condición del discurso reflexivo del Ensayo habrá de consistir en la *libre operación reflexiva*, esto es, la operación articulada libremente por el *juicio*. En todo ello se produce la indeterminación filosófica del tipo de juicio y la contemplación de un horizonte que oscila desde la sensación y la impresión hasta la opinión y el juicio lógico. Por tanto, el libre discurso reflexivo del Ensayo es fundamentalmente el discurso sintético de la pluralidad discursiva unificada por la consideración crítica de la libre singularidad del sujeto. Por otra parte, el Ensayo posee, como género, la muy libre posibilidad de tratar acerca de todo aquello susceptible de ser tomado por objeto conveniente o interesante de la reflexión, incluyendo privilegiadamente ahí toda la literatura misma, el arte y los productos culturales. La libertad del Ensayo es atinente, pues, tanto a su organización discursiva y textual como al horizonte de la elección temática. Es de advertir que el Ensayo no niega el arte ni la ciencia; es ambas cosas, que conviven en él con especial propensión integradora al tiempo que necesariamente imperfectas e inacabadas o en mero grado de tendencia. Por ello el género del Ensayo se muestra como forma poliédrica, síntesis cambiante, diríamos, para un libre intento utópico del conocimiento originalmente perfecto por medio de la imperfección de lo indeterminado.

Si retomásemos la distinción de Schiller de los géneros poéticos como «modos del sentimiento»⁷ y añadiésemos la de los géneros científicos como «modos de la razón», cabría considerar el género del Ensayo en tanto que realización de un proyecto de síntesis superador de la escisión histórica del espíritu reflejada en la poesía, como *discurso reflexivo en cuanto modo sintético del sentimiento y la razón*. El Ensayo, entonces, accedería a ser interpretado como el modo de la simultaneidad, el encuentro de la tendencia estética y la tendencia teórica mediante la libre operación reflexiva.

Naturalmente, y ya quedó dicho, es posible rastrear aspectos del Ensayo desde los orígenes de la cultura occidental, desde Gorgias y Platón, desde la mayor proximidad cronológica, y además denominativa, de Montaigne y Bacon. Alfonso Reyes observó esa relación presocrática y, a su vez, especificó el género epidíctico como antecedente del Ensayo⁸. A mi entender, como ha quedado dicho, los principios constitutivos del Ensayo como género moderno radican en la integración de contrarios y la libertad kantiana con la consiguiente disolución del concepto de finalidad didáctica. De estos últimos se derivarían,

7. F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Madrid, Verbum, 1994.

8. A. Reyes (1941-1942), *La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica* (O.C. XIII), México, FCE, 1961, pp. 59 y 408.

respectivamente, la libertad artístico-ideológica y el carácter no utilitarista del género. Más allá de la variabilidad del uso del término ensayo, la modernidad del mismo como género literario se funda en el principio de la verdadera libertad de juicio por encima de las prescripciones del viejo orden cultural recibido del mundo antiguo y desintegrado por el arte y el pensamiento modernos. Por ello, el Ensayo es asunto fundamental en lo referente a la creación del pensamiento moderno, a su forma problematizada, a la puesta en crisis del *sistema* como fundamento filosófico y en general de la racionalidad clásica. A este propósito, Adorno y Benjamin, pero también Eugenio d'Ors, Rosenweig y otros pensadores caracterizadamente contemporáneos⁹, representan mediante su postura efectiva ante el género, o ante el texto y su discurso, no un criterio de simple determinación formal sino un modo de ser del pensamiento que modernamente tiene uno de sus núcleos y principales antecedentes, al igual que tantos otros sentidos, en la construcción asistemática de Nietzsche.

El Ensayo puede señalarse en tanto que género «impuro» y no marcado, o como el más puro género impuro. Si nos retrotrayésemos a fin de observar con la mayor perspectiva y horizonte posibles el conjunto de las actividades discursivas altamente elaboradas, se advertiría con nitidez que las constituciones artísticas delimitadas por la tríada tradicional de géneros y aquellas otras constituciones científicas delimitadas por los discursos de esa naturaleza y finalidad, representan una polarización, dos extremos entre los cuales se halla el segmento de los géneros ensayísticos.

Los géneros ensayísticos, concebidos como géneros ideológico-literarios, se diferencian de todo punto tanto de los géneros poéticos o artístico-literarios como de las realizaciones de tipo científico. En general, las formas de lenguaje que realizan la producción textual ensayística son determinables dentro del gran espacio de posibilidades intermedias entre los géneros científicos y los géneros artísticos, entre la tensión antiestándar del lenguaje artístico y la univocidad denotativa promovida por el lenguaje científico, entre la fenomenología y los hallazgos de la poeticidad, de un lado, y la cientificidad, de otro. En este sentido, lo que denomino sistema global o total de géneros parte de un sistema tripartito que puede ser representado como una pirámide compuesta de tres vértices: géneros ensayísticos, géneros científicos y géneros artístico-literarios o poéticos¹⁰. De esa manera es posible recomponer el concepto dieciochesco de literatura en cuanto producción integradora de ciencia, pensamiento y arte, como expresión del todo. Ahora bien, es imprescindible la redelimitación de las producciones del discurso científico-técnico moderno, producciones que en tanto integradoras de códigos de lenguaje no natural y estratificaciones intensamente terminológicas abandonan la entidad de los discursos literarios. Por ello, estará constituida la *literatura* mediante el conjunto de géneros poéticos y géneros ensayísticos.

Si intentásemos dar orden a los géneros ensayísticos, se observaría que, en consecuencia de lo anterior, la determinación de una doble tendencia, bien de aproximación

9. En realidad, este fenómeno es coincidente, o análogo, con el operado literariamente por la Vanguardia histórica, o por la Neovanguardia en el caso importante y tardío de la *Teoría estética* de Adorno, obra que se hace justamente cargo de la interpretación de esos dos momentos del arte del siglo xx.

10. Esta pirámide sería invertida si nos atuviésemos, en vez de a la realidad moderna, al momento originario de la producción, es decir a los escritos de los presocráticos, pues éstos definirían el lugar inicial, indiferenciado del que provendría la subsiguiente dualidad científica/artística o poética.

o alejamiento respecto de uno u otro de esos dos extremos dialécticos y alternativos, el artístico y el científico, es el horizonte que necesariamente rige la elaboración de la serie ensayística. Más adelante volveremos sobre ello. Pero, además, es de advertir que el Ensayo se encuentra, a tal propósito, justo en el centro; en el centro del conjunto del segmento ensayístico, y asimismo en el centro del *todo*. No en el centro de la Literatura, pues si excluimos por razones evidentes de lenguaje no natural o de tendencia fuertemente a la codificación artificial los discursos científicos, según hemos efectuado anteriormente, se obtiene un conjunto binario, con todas las transiciones existentes de hecho y discriminables, pero binario, ensayístico y artístico. En todo caso será pertinente replantearse diferentes regímenes de posibilidad de hibridación y dominancia de los discursos.

En la cultura española, como es sabido, las pautas que inmediatamente anteceden a la constitución del Ensayo son básicamente localizables en el *Teatro Crítico Universal* y en las *Cartas Eruditas y Curiosas* de Feijoo, en las *Cartas Marruecas* de Cadalso, en las publicaciones periódicas dieciochistas como el *Diario de los Literatos* y *El Censor*. En Europa, de la manera más estable, Shaftesbury, Addison y en general los empiristas ingleses. Corresponde a Larra el honor de consumir el género del Ensayo breve a la manera de artículo acorde con las necesidades de la España decimonónica. Eduardo Gómez de Baquero, Andrenio, sostiene que la literatura española ofrece una larga tradición de ensayistas perfectamente explicable en virtud de la tendencia tanto moralista como discursiva que en ella es perceptible desde sus orígenes y que vino a llenar de moralidades y de reflexiones incluso las novelas del género picaresco¹¹. Esta tendencia española prefigura en su vertiente didáctica perfiles de cierto sesgo ensayístico involucrados en diversos géneros artísticos, quizá muy específicamente en la poesía didascálica, pero es cierto que de manera fundamental en la novela. Andrenio, siguiendo a Bacon, reconoce en las Epístolas de Séneca la obra de un ensayista, y prosigue explanándose sobre un amplio y acertado elenco de autores españoles: desde Guevara y Fray Luis a Feijoo y el Padre Isla, y ya en tiempos modernos, Larra, Juan Valera, Clarín y por supuesto extensamente los del Noventayocho. Por otra parte, escritos novelescos de Eugenio d'Ors como *La bien plantada* y *La escenografía del tedio* pueden ser considerados como ensayos novelados. Sea como fuere, habría que asignar a Ortega no sólo la cualidad reconocida de ensayista español por antonomasia, sino también la de uno de los más destacados modelizadores del ensayismo filosófico europeo de su tiempo. Precisamente, dentro de la cultura europea en general cabría destacar la encumbradísima tradición del pensamiento alemán declaradamente asistemático, desde Lessing a Schiller, tradición ésta que culmina en ciertas obras de Schopenhauer, en Nietzsche y, por supuesto, Kierkegaard.

Las tres grandes teorías del Ensayo han sido elaboradas, siguiendo su orden cronológico, por Lukács, Bense y Adorno. Las más importantes son la primera y la última y, de entre éstas, la de Adorno, texto que representa a mi modo de ver el momento culminante de la Poética moderna, cerrando el arco tratadístico abierto como teórico de la tragedia por Aristóteles. El joven Lukács compuso en 1910 *Sobre la esencia y forma del Ensayo*, un escrito, un ensayo que constituye la primera reflexión de gran relieve acerca del género. Para Lukács, en el Ensayo la forma se hace destino o principio de destino, pues el ensayista se instala en

11. Cf. E. Gómez de Baquero (Andrenio), «El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos», en Id., *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino, 1924, p. 140.

«la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto de la vida, y la subraya con modestia irónica», el ensayista ha de meditar sobre sí mismo, ha de encontrarse y «construir algo propio con lo propio»¹². A su juicio, el Ensayo toma por objeto privilegiado las piezas de la literatura y el arte, por ello es el género de la crítica; «habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre ‘la verdad’ sobre ellas, hallar expresión para su esencia»¹³. Se llega así a lo que el pensador húngaro considera la paradoja del Ensayo: mientras que la poesía toma sus motivos de la vida (y del arte), para el Ensayo el arte (y la vida) sirve como modelo. En contraste a lo que sucede con la poesía, la forma del Ensayo todavía no ha concluido su proceso de independencia, y mientras la poesía recibe la forma del destino, en el Ensayo la forma se convierte en destino.

En el artículo *Sobre el Ensayo y su prosa*, Max Bense, a partir de la consideración de la primitiva e indiferenciada unidad con la ciencia, la moral y el arte, entiende el Ensayo como expresión de un método de experimentación; en él se trataría de un escribir experimental y ha de hablarse de él en el mismo sentido en que se hace de la física experimental, delimitable con bastante claridad de la física teórica¹⁴. En la física experimental se formula una pregunta a la naturaleza, se espera la respuesta y ésta prueba o desecha; la física teórica describe la naturaleza, demostrando regularidades desde necesidades matemáticas, analíticamente, axiomáticamente, deductivamente. Así se diferencia un Ensayo de un Tratado. Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien de este modo da vueltas de aquí para allá, cuestiona, manosea, prueba, reflexiona; quien se desprende de diferentes páginas y de un vistazo resume lo que ve, de tal modo que el objeto es visto bajo las condiciones creadas en la escritura. Por tanto, según Bense, el Ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu y representa la forma literaria más difícil tanto de dominar como de juzgar; y por ello se engañan absolutamente quienes creen que el Ensayo tiene algo que ver con la divulgación.

Es Adorno quien más penetrantemente ha reflexionado sobre el ensayo, sobre todo en *El Ensayo como forma*. Adorno destaca la autonomía formal, la espontaneidad subjetiva y la forma crítica del Ensayo. A su juicio, el Ensayo, a un tiempo más abierto y más cerrado que la ciencia, «es lo que fue desde el principio: la forma crítica *par excellence*, y precisamente

12. Cf. G. Lukács (1910), «Sobre la esencia y forma del ensayo», *El alma y las formas*, ed. M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 23 y 36. [Puede verse nuestra edición en Madrid, Sequitur, 2015].

13. *Ibid.*, p. 28.

14. Cf. M. Bense, «Über den Essay und seine Prosa», en *Merkur* (1947), I, pp. 414-424. Dada la importancia y su escasa accesibilidad incluí una exposición detenida de este artículo de Bense, casi en traducción literal, en mi *Teoría del Ensayo*, cit. Como es sabido, Bense acabó por derivar, siguiendo el más radical formalismo de su época, hacia una semiótica matemática en sí misma encerrada. Adorno realizó en su ensayo sobre el ensayo, texto que en realidad es un desafío a la capacidad de pensamiento neopositivista en contraposición a la suya propia expresada en ese mismo ensayo, la más penetrante y radical crítica a ese neopositivismo formalista de su tiempo, para el cual sin duda pensaba en Bense, a quien cita. Dice ahí Adorno que «el pensamiento tiene su profundidad en la profundidad con que penetra en la cosa, y no en lo profundamente que la reduzca a otra cosa» (véase siguiente nota, p. 21).

como crítica inmanente de las formaciones espirituales, como confrontación de lo que son con su concepto, el Ensayo es crítica de la ideología». Y cuando al Ensayo se le reprocha carencia de punto de vista y de relativismo, porque en su actuación no reconoce punto de vista alguno externo a sí mismo, de nuevo se está en presencia de «esa noción de la verdad como cosa 'lista y a punto', como jerarquía de conceptos, la noción destruida por Hegel, tan poco amigo de puntos de vista: y en esto se tocan el ensayo y su extremo: la filosofía del saber absoluto. El ensayo querría salvar el pensamiento de su arbitrariedad reasumiéndolo reflexivamente en el propio proceder, en vez de enmascarar aquella arbitrariedad disfrazándola de immediatez»¹⁵. El Ensayo, ni comienza por el principio ni acaba cuando se alcanza el final de las cosas sino cuando cree que nada tiene que decir. A partir de ahí se puede concebir el ensayismo de Adorno como crítica del concepto filosófico de sistema u orden de la totalidad y del antes y el después. La *Teoría estética* es la más eficiente ilustración de este problema del pensamiento que por ser, a mi juicio, de dimensión muy amplia y de cultura de época señalé con anterioridad.

Bien es verdad que el género del Ensayo es el caso distintivo de representación de la posición del hombre moderno en el mundo y del ejercicio de su actitud reflexiva y crítica, de la individualidad y la libertad; pero el Ensayo ha de ser interpretado y categorizado genéricamente en orden a la amplia gama de realizaciones dentro de la cual se aloja y, con la posición que fuere, a mi juicio central, centro, como dije, en la cual adquiere propio lugar y verdadero sentido. Los géneros ensayísticos en general y, en particular, el Ensayo corresponden a las modalidades principales de la teoría y la crítica de la literatura, así como de las artes y por otro lado de la estética, ya se presenten como ensayos tal cual o a través de las modelizaciones empíricas del artículo o a través del marco genérico pre-intencional que delimita la fórmula del prólogo. En efecto, el Ensayo es el género y el discurso más eminente de la crítica y de la interpretación, de la exegética y la hermenéutica. En razón de sus dimensiones, puede hablarse de dos tipos de ensayo, el ensayo breve (a menudo presentado en forma de artículo, o como colección o compilación de éstos) y el ensayo extenso o gran ensayo (con frecuencia presentado unitaria e individualmente en forma de libro). En lo que se refiere plenamente a los géneros ensayísticos, siguiendo los criterios esbozados procederá discriminar un segmento compuesto por aquellas obras de tendencia de aproximación científica, es decir las desprovistas de prescripción temática (a excepción del género utilitarista dieciochesco del proyecto y, muy secundariamente, de la historiografía, dado su carácter ambivalente o deslizando, como venía ya a apreciar Hegel) y aquel otro segmento compuesto por obras de tendencia o aproximación artística.

En el primer caso son de tomar en cuenta, siguiendo la tendencia de creciente aproximación científica, las denominaciones de discurso y artículo, panfleto, informe, manifiesto, estudio y tratado; teniendo en cuenta que los dos primeros, discurso y artículo pueden acceder por directa aproximación y neutralidad empírica de su capacidad referencial, a ensayos, pero también a textos de gran aproximación científica, y por tanto se unirían a los finales del estudio y el tratado. Nótese que opúsculo y folleto realmente no son más

15. Cf. Th. W. Adorno (1958), «El Ensayo como forma», *Notas de Literatura*, trad. M. Sacristán, Madrid, Ariel, 1962, p. 30. Nueva versión española (en Madrid, Akal, 2003) de la ed. completa alemana de R. Tiedemann et alii, traducida por A. Brotons Muñoz.

que designaciones de tipo empírico que remiten a ciertas cualidades materiales o bien de dignidad otorgada al contenido de su objeto, o bien a simples dimensiones empíricas incluso determinadas por la norma legal.

En el segundo caso, la tendencia de aproximación artística o poética remite a aquellas obras que poseen predeterminación temática, clasificables como autobiografía, biografía, caracteres, memorias, confesiones, diario, utopía, libro de viajes, aforismo, paradoja, crónica, etc. Se ha de tener en cuenta cómo la biografía e incluso en ocasiones los géneros memorialísticos pueden poseer sentido historiográfico, y cómo a su vez, por el sentido opuesto, pueden tender a la ficción narrativa, a la novela biográfica o histórica. O cómo el libro de viajes, por su parte, puede aproximarse a la novela de viajes, o bien mantenerse próximo a la crónica descriptiva o a otras modalidades ensayísticas.

En fin, es necesario asumir el conjunto de la estructura del sistema de géneros y especificar cómo en ella todo género posee su lugar. Basta con examinar y subsiguientemente incorporar cada caso con su particular relación dialéctica en el conjunto. El sistema de géneros propiamente literarios es binario, de doble segmento de géneros ensayísticos y géneros artísticos, y éstos a su vez de disposición triádica (temáticamente no determinados, ensayo y temáticamente determinados / narrativos, líricos y dramáticos). El sistema de géneros representa la literatura como un todo morfológico e histórico y, por consiguiente, la total estructura del sistema de géneros, o un sistema global o total de géneros, según en otras ocasiones he denominado. Ahora no se pretende especificar el particular mecanismo de inserción de cada posible ejemplo concreto. Se comprobará que, dentro de la concepción de un todo, se trata de una dialéctica de la continuidad y la discontinuidad, a partir de aquella doble tendencia, capaz de representar el *continuum* lineal, en el sentido de la tendencia que fuere, del orden genérico, en el cual confluyen de manera inevitable, como praxis literaria y como consideración metateórica por nuestra parte, la concepción estética y la particularización morfológica.

LA TEORÍA DEL ENSAYO EN ESPAÑA: ENTRE ORTEGA Y GASSET Y JUAN CHABÁS

UNA EVALUACIÓN de la contribución española a la teoría doctrinal del género del ensayo ha de empezar por advertir que se trata de pocos textos y muy breves, pero de inicio posterior casi coetáneo a sus correspondientes europeos, esto es alemanes, así como de mucha menor importancia. El ensayo de Lukács antes referido data de 1910, mientras que el primero de los textos españoles, el primero de dos pequeños textos de Ortega, es de 1914. Por lo demás, también hay que decir que sería necesario tomar en cuenta a su vez, cosa que haremos, la existencia de ciertos estudios críticos que poseen sin embargo algún contenido poetológico apreciable. Naturalmente no me voy a referir ahora a mis propios trabajos, o a otros monográficos, toda vez que ya me he pronunciado en el epígrafe anterior, pero es preciso reconocer que a tales escasos materiales en realidad únicamente cabría añadir tres o cuatro monografías españolas generales sobre la materia y de muy poco interés para el caso. Y diré más, en lo que se refiere al conjunto de la aportación europea en este mismo sentido de los estudios monográficos la situación es la misma o incluso más deficiente que la española.

En general, el trabajo crítico o histórico-crítico de mayor importancia dedicado al estudio del género en nuestro país fue un amplio artículo de Alfredo Carballo Picazo publicado en 1954, «El Ensayo como género literario. Notas para su estudio en España», donde el ensayo es tomado como género mixto y, al parecer siguiendo la noción retórica del estilo epistolar inaugurada por Cicerón, de estilo sencillo conversacional, y asimismo caracterizado por la libertad tanto de pensamiento como de expresión y una actitud crítica.

En segundo lugar es de tener en cuenta el escrito muy anterior de Andrés Gómez de Baquero, Andrenio, de 1923, «El Ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos», compilado al año siguiente en *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, donde el género en cuestión es concebido como estilización artística de lo didáctico, como género ameno, no severo, a diferencia de la investigación, y en tanto que bosquejo determinado por el subjetivismo, la interpretación y un modo de exteriorización del espectáculo interior, cosa esta última que pareciera fundarse en la epistemología hermenéutica de Dilthey.

Los escritos de carácter más propiamente teórico y programático acerca del género del ensayo son obra de José Ortega y Gasset y de Juan Chabás¹. Es más, son considerables

1. Son de tener en cuenta por lo demás algunos otros elementos de formulación posterior, en primer lugar especialmente de Enrique Giménez Caballero, quien al difundir el marbete de «La edad de plata» en sus manuales

como antecedente y consecuente y sobre la común base parcial de Montaigne. O lo que es lo mismo, no cabe su estudio por separado. Ortega, situándose de manera muy adecuada dentro de la perspectiva de Montaigne, regida por el abandono de todo proyecto de indagación sistemática y la búsqueda del punto de mira novedoso, adopta una postura de —si se me permite el término— ironizada coquetería intelectual que, como en el autor francés, asume un criterio descriptivo operacional valioso y convincente. Este criterio tiene un desenvolvimiento y estrictamente sólo en parte procede de Montaigne, y presenta dos elementos principales resumibles en que 1) el ensayo no explicita la prueba, cosa propia de la ciencia y la filosofía, aunque pertenece a todo autor el honor intelectual de poseer la prueba si ésta es posible y además le es lícito borrarla dejándola elíptica; 2) el ensayo que se propone consiste en «posibles maneras nuevas de mirar las cosas» y apela a la experimentación asimismo del lector a fin de comprobar si se alcanzan «visiones fecundas». La idea de experimentación, como vimos, volvería a aparecer en Max Bense.

Los bien conocidos tres párrafos de Ortega sobre las *meditaciones*, de 1914, son como sigue:

Estas *Meditaciones*, exentas de erudición —aun en el buen sentido que pudiera dejarse a la palabra—, van empujadas por filosóficos deseos. Sin embargo, yo agradecería al lector que no entrara en su lectura con demasiadas exigencias. No son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita. Para el escritor hay una cuestión de honor intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes ésta. Pero le es lícito borrar de su obra toda apariencia apodíctica, dejando las comprobaciones meramente indicadas, en elipse, de modo que quien las necesite pueda encontrarlas y no estorben, por otra parte, la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados. Aun los libros de intención exclusivamente científica comienzan a escribirse en estilo menos didáctico y de remediavagos; se suprime en lo posible las notas al pie, y el rígido aparato mecánico de la prueba es disuelto en una elocución más orgánica, movida y personal.

Con mayor razón habrá de hacerse así en ensayos de este género, donde las doctrinas, bien que convicciones científicas para el autor, no pretenden ser recibidas por el lector como verdades. Yo sólo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas; él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error.

En mi intención llevan estas ideas un oficio menos grave que el científico; no han de obstinarse en que otros las adopten, sino meramente quisieran despertar en almas hermanas otros pensamientos hermanos, aun cuando fueran hermanos enemigos. Pretexto y llamamiento a una amplia colaboración ideológica sobre los temas nacionales, nada más.

En el prospecto preparado para anunciar *El Espectador*, los volúmenes de ensayo breve que se editarían entre 1916 y 1934 y alcanzaron número de ocho, Ortega hace notar cómo tras diez años de dedicación existe un reducido núcleo amigo de lectores al que, pese a la

de historia literaria mantuvo la designación tradicional de «prosa doctrinal» junto a la de «prosa histórica». Este y otros textos, que ya he indicado en alguna otra ocasión, podrán verse examinados cuando el presente artículo se publique en su versión final desarrollada.

hostilidad y la indiferencia de otros, el autor se siente obligado. El hecho es que se propone superar el problema de la carencia de revistas capaces de publicar escritos cuya elevación y complejidad sobrepasan lo aceptado por la prensa popular realizando esos tomos bimensuales para los que solicita suscripción a fin de sin someterse a un editor conseguir su mantenimiento. Ortega, que entiende que es necesario propiciar en España «una época de ilimitada curiosidad intelectual», pretende valiéndose del ensayo contagiar a las jóvenes generaciones de «desinteresado amor a las ideas», de «conciencia universal» y «poner en circulación unos cuantos puñados de pensamientos sobre arte, sobre moral, sobre ciencia, sobre política...». Con la más genuina vocación de ensayista en la tradición programática de Montaigne dice en el séptimo párrafo del prospecto de su nueva publicación:

Hablaré en ella de sentimientos y de pensamientos, de arte y de filosofía, de política y de historia, y de los viajes que hago y de los libros que leo. De nada podré hablar como maestro: pero de todo hablaré como entusiasta. No pretendo tener otra virtud que ésta de arder ante las cosas.

Tanto en relación a lo referido de Ortega como, aún más específicamente, según veremos, a Juan Chabás se hace necesario no ya recordar sino efectuar propiamente una precisa lectura del célebre fragmento de Montaigne, que propongo en la bella traducción de finales del XIX de Román y Salamero, que es además aquella que preferentemente debieron leer los autores españoles (la acompaño al pie de la versión original francesa del fragmento de los *Essais*, la canónica de Maurice Rat, aunque no cabe determinar ningún problema significativo²):

Es el juicio un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos, por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos *Ensayos*. Si se trata de una materia que no entiendo, con mayor razón empleo en ella mi discernimiento, sondando el vado de muy lejos; luego, si lo encuentro demasiado profundo para mi estatura, me detengo en la orilla. El convencimiento de no poder ir más allá es un signo del valor del juicio, y de los de mayor consideración. A veces imagino dar cuerpo a un asunto baladí e insignificante, buscando en qué apoyarlo y consolidarlo; otras, mis reflexiones pasan a un asunto noble y discutido en que nada

2. «Le jugement est un util à tous subjects, et se mesle par tout. A cette cause, aux essais que j'en fay ici, j'y employe toute sorte d'occasion. Si c'est un sujet que je n'entende point, à cela mesme je l'essaye, sondant le gué de bien loing; et puis, le trouvant trop profond pour ma taille, je me tiens à la rive; et cette reconnaissance de ne pouvpir passer outre, c'est un traict de son effect, voire de ceux dequoy il se vante le plus. Tantost, à un subject vain et e neant, j'essaye voir s'il trouvera dequoy lui donner corps et dequoy l'appuyer et l'estançonner. Tantost je le promene à un subject noble et tracassé, auquel il n'a rien à trover de soy, le chemin en estant si frayé qu'il ne peut marcher que sur la piste d'autrui. Là il fait son jeu à slire la route qì luy semble la meilleure, et, de mille sentiers, il dict que cettuy-cy, ou celuy là, a esté le mieux choisi. Je prends de la fortune le premier argument. Ils me sont également bons. Et ne desseigne j'aimais de les produire entiers. Car je ne voy le tout de rien. Ne font pas, ceus qui promettent de nous le faire veoir. De cent membres et visages qu'a chaque chose, j'en prends un tantost à lecher seulement, tantost à effleurer, et par fois à pincer jusqu'à l'os. J'y donne une poincte, non pas le plus largement, mais le plus profondement que jas çay. Et aime plus souvent à les saisir par quelque lustre inusité. Je me hazarderoy de traiter à fons quelque matière, si je me connoisoy moins. Semant icy un mot, icy un autre, eschantillons despris de leur piece, escartez, sans dessein et san promesse, je ne suis pas tenu d'en faire bon, ny de m'y tenir moy mesme, sans varier quund il me plaist; et me rendre au doubte et incertitude, et à ma maistresse forme, qui est l'ignorance».

nuevo puede hallarse, puesto que el camino está tan trillado, que no hay más recurso que seguir la pista que otros recorrieron. En los primeros el juicio se encuentra como a sus anchas, escoge el camino que mejor se le antoja, y entre mil senderos delibera que éste o aquél son los más convenientes. Elijo de preferencia el primer argumento; todos para mí son igualmente buenos, y nunca formo el designio de agotar los asuntos, pues ninguno se ofrece por entero a mi consideración: no declaran otro tanto los que nos prometen tratar todos los aspectos de las cosas. De cien carices que cada una ofrece, escojo uno, ya para acariciarlo solamente, ya para deflorarlo, a veces hasta penetrar hasta la médula; reflexiono sobre las cosas, no con amplitud, sino con toda la profundidad de que soy capaz, y las más de las veces tiendo a examinarlas por el lado más inusitado que ofrecen. Aventurárame a tratar a fondo de alguna materia si me conociera menos y tuviera una idea errónea de mi valer. Desparrramando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan, no estoy obligado a ser perfecto ni a concentrarme en una sola materia; varío cuando bien me place, entregándome a la duda y a la incertidumbre, y a mi manera habitual, que es la ignorancia.

Juan Chabás compuso un artículo dedicado al ensayo que publicó en el *Diario de Barcelona* con el título de «El ensayo, género difícil»³, periódico donde difundió diversos artículos breves en torno a 1930. Como se comprobará, es necesario efectuar una lectura perspicaz del texto de Chabás, texto asimismo muy perspicaz y que en realidad encierra un minucioso trabajo conceptual y exegético de los fragmentos de Ortega y Montaigne arriba transcritos. Sólo una vez leídos éstos, pues, resulta posible afrontar un examen adecuado de aquél y pronunciarse sobre el mismo. Léase el texto:

De todos los géneros literarios, el ensayismo es el de límites menos exactos, el de más imprecisos contornos. Esquiva la concreta armadura de las definiciones, que no pueden apresar en el rigor lineal de su marco, ni sus inquietudes y sus (escorzos), ni su diversidad y su amplitud. No es extraño que sea así de esquivo, porque el ensayo es un género sin edad: cuando comienza a envejecer se esconde un poco, hurta su vida a la moda, y reaparece después con una lozanía de forma [4] hallada. No se puede precisar cuándo ha nacido. Podríamos únicamente marcar, con su signo, algunas épocas en que estuvo de moda. La nuestra, indudablemente, sería una de ellas.

Suele creerse que en Inglaterra ha tenido su cuna este género. Se llama comúnmente ensayo en Inglaterra a algunos artículos de extensión poco más dilatada que la habitual de los trabajos periodísticos, publicados en revistas y magazines y escritos con cierto garbo de ingenio, en torno a asuntos de crítica, de moral, de ciencia o de arte. Steele y Addison, a principios del siglo XVIII, ponen de moda estos artículos en su revista «The Taller». Bien pronto comienzan a publicarse otras revistas análogas, dedicadas también a recoger esa literatura de divagaciones y comentarios alrededor de temas múltiples. Ese girar del ingenio en torno a las cosas, esa vacía caza de motivos, ese mirarlo todo para observar un aspecto de algo, y detenerse en ello, y complacerse en sus perspectivas y escorzos, sin ahondar tal vez demasiado los ojos, constituyen las más esenciales cualidades de la literatura inglesa de ensayos del siglo XVIII. Pero examinando tan sólo lo que es o

3. Debo el texto a la generosa atención de los profesores Domingo Ródenas y Javier Pérez Bazo. Para todo lo relativo al autor es imprescindible la excelente monografía de este último: *Juan Chabás y su tiempo* (Barcelona, Anthropos).

4. Palabra ininteligible.

ha sido el ensayismo inglés corremos el riesgo de quedarnos sin conocer las diversas modalidades de este género literario, en boga otra vez en nuestro tiempo. Aun en la misma Inglaterra, al lado de ese ensayismo breve de los Addison y los Steel, Loke y Pope elevan la literatura de ensayo a nivel y jerarquía más insignes: el primero con su «Ensayo sobre el entendimiento humano», el segundo con su «Ensayo sobre el hombre». No va a servirnos, por tanto, para precisar la índole de este género literario, ya que no para definirlo, su acostumbrada extensión. Más que fijarnos en un problema de dimensiones convendrá volver los ojos hacia el escritor de ensayos y ver si no está colocado en una especial actitud ante la vida. (Es curioso advertir que la mayor parte de las revistas inglesas consagradas a la publicación de ensayos suelen llevar títulos análogos a éstos: «The Spectator», «The Observer», «The Mirror»..., o también: «The World», «Olla podrida» y «The Adventures»).

El ensayista es, ante todo, un observador. Se asoma a la vida como a un balcón y la vida se ofrece ante él como una teoría, como un espectáculo, como un espléndido y rico desfile de temas y sugerencias organizado para deleite de sus ojos o festín de su inteligencia. El buen ensayista habrá de ser un platónico amigo de mirar; habrá de deleitarse en la contemplación de lo múltiple y entrañarse luego lo que mira y contempla para convertirlo luego en fruto de reflexión, de manera que las aventuras y peripecias exteriores vengan a ser, como nuestro espectador, Ortega y Gasset, quiere que lo sean, peripecias y aventuras personales de la inteligencia. Admirable aventura literaria la del ensayista: convertir en vida y conciencia interiores la múltiple apariencia del mundo, sumergiendo las cosas en su intimidad, para sacarlas luego de ella hechas pensamiento claro. Intimidad fecunda del escritor verdadero: secreta conciencia, alma; un poeta dirá galerías; una santa, moradas; otro poeta, cisterna: amarga, oscura y sonora cisterna. De ese recóndito aljibe ha de salir el agua clara de la meditación. La aventura exige que el escritor esté hecho a las delicias del concepto, según el decir de Gracián. Pero además de esas delicias ha de sentir la fruición de lo diverso. El ensayo es, también, diversidad, abierta y acuciada curiosidad intelectual. Por eso suele abundar la literatura de ensayo en épocas de madurez o de crisis de la cultura, porque en ellas esa curiosidad se siente más espoleada, inquieta de pruritos de aidez. En nuestro siglo XVIII, y aun a fines del siglo XVII, la literatura nacional se enriquece con admirables ensayos. Quevedo es un profundo escritor de ensayos. Gracián es un ensayista. Lo es también Feijoo. Y Gracián veía claro que el paisaje de una cultura es una frondosa y variada selva de temas. «La uniformidad limita—dice Gracián— y la variedad dilata, y tanto es más sublime cuanto más nobles perfecciones multiplica».

Esa diversidad que borra límites para dilatar espacios y multiplicar perfecciones añade a la literatura de ensayo una nueva calidad: aspecto fragmentario. El ensayista suele acercarse a las cosas con una especial actitud, con una peculiar manera de ver que resulta, siempre, producto de una mirada incompleta, aunque penetrante. Acota los temas, los aísla y los prende con un imaginario alfiler en el campo de su observación, curioso entomólogo de conceptos. O bien, fatigado por esa labor minuciosa y paciente, describe amplios giros en torno a los temas, se aproxima a ellos y hasta procura cercarlos de hipótesis, a fuerza de trazarles contornos vagos de meditaciones. Entonces el ensayo se convierte en esbozo de teorías o guirnalda de ideas sueltas, que van enlazándose y armonizándose. Podría decirse que el ensayo, entendido así, es una diversión literaria y filosófica: por la variedad de los motivos, por la forma de tratarlos, por la actitud meditativa al estimarlos.

Cabría preguntarse si ese aspecto fragmentario al que nos hemos referido o esta ambición de universalidad, tendencia generalizada de la literatura de ensayo, no producirán en el escritor, a la larga, una dañosa inclinación. Más de un ingenio fecundo, que con lento trabajo y ahincada paciencia hubiese podido engendrar una obra sólida y duradera, se ha perdido para ese trabajo, cediendo a la facilidad de la divagación; por el gustoso halago de lo breve o la seducción inmediata de lo brillante ha renunciado, muchas veces sin saberlo, al definitivo valor de la obra

enteriza, bien cimentada y bien crecida. Otras veces al ensayismo se llega, inevitablemente, por un desasosiego intelectual de la más fina estirpe: no es voluble y somera frivolidad de amante ese inquieto anhelo de gozar con la inteligencia todas las cosas y asomarse con los ojos del alma a todos los misterios o todos los paisajes con un cinegético afán de herir la verdad en su flanco, disparándole la flecha certera cuando brinca, fugitiva, delante de los ojos.

La literatura española es rica en este género de tan difícil definición. Dejando los siglos clásicos, en el pasado, Larra, Valera, Ganivet, Costa pueden considerarse como ensayistas. Si prescindimos de Valera, los otros, desesperadamente, ensayaron hallar, por todos los caminos, para mostrárnosla desnuda, el alma genuina de España. La generación llamada del noventa y ocho, también con desesperación, con dolorido y amargo empeño, continuó ese ensayo. Unamuno, poeta, novelista, dramaturgo -poeta-, es, sobre todo, un ensayista. Ortega, filósofo, espectador, gentilísimo tejedor de estilo, es también ensayista. Son los dos maestros contemporáneos del ensayo. De los jóvenes, Bergamín, Jiménez Caballero, Dámaso Alonso, Antonio Espina, entre otros, siguen cultivando este complejo género literario de límites tan imprecisos, de tan fácil apariencia y de tan difícil perfección verdadera.

En conjunto, Chabás se propone un meditado proyecto doctrinal superador. Pero vayamos por partes. De los seis párrafos del artículo, el segundo consiste en una pequeña monografía histórica dieciochista del género en Inglaterra, aunque también contiene ciertas caracterizaciones sustantivas, y el último es ciertamente, como balance asimismo histórico, una valoración y enumeración de la riqueza del ensayo español bien trazada desde el siglo XIX, desde Larra, hasta la actualidad. Pese a los elementos históricos, se trata de un escrito no ya de crítica, que también lo es, sino de teoría literaria, es decir de contenido eminentemente doctrinal. Me voy a permitir proceder a examinar el texto efectuando sobre la marcha una sinopsis del mismo mediante sus partes más conceptuales, sinopsis conceptual a través de la cual se podrá observar de la manera más económica el tipo de relación que mantiene este autor con los fragmentos de Montaigne y Ortega, que por lo demás fueron sin duda los únicos escritos importantes sobre la materia que tuvo a disposición y, según comprobaremos, diseccionó y aprovechó con minuciosidad y eficacia.

Con buen criterio, Chabás comienza por asumir y afirmar la dificultad definitoria del género, cosa que refiere a sus 'inquietudes y escorzos' y 'diversidad y amplitud', y en último término achaca a la no historicidad o ausencia de progresión normal del mismo en la historia literaria: 'género sin edad', pues no es posible 'precisar cuándo ha nacido'. Apela a la idea anglosajona de 'literatura de ensayo'. Pues bien, con la idea de que una posible definición no puede apresar sus 'inquietudes y escorzos', 'diversidad y amplitud', establece los elementos y términos, específicamente estos dos últimos, sobre los que se vertebrará la conceptualización del artículo. La 'diversidad' como 'variedad' accederá más adelante (párrafo cuarto) al entendimiento del ensayo como 'diversión literaria y filosófica'. Ahora bien, la salida al problema de la definición del género la encuentra Chabás en una perfecta síntesis de la postura que hacen patente Ortega y Montaigne: 'más que fijarnos en un problema de dimensiones convendrá volver los ojos hacia el escritor de ensayos y ver si no está colocado en una especial actitud ante la vida', es decir aquello que ofrecen Montaigne y Ortega. Y la respuesta: 'el ensayista es, ante todo, un observador', término que traslada el orteguiano de 'espectador' pero que pretende subsumirlo en un valor más general, y expresamente ('como nuestro espectador, Ortega y Gasset') al paso que hace su exégesis. Esto es, 'observar', 'mirar', 'contemplar' que no son sino las significaciones originarias

de la 'teoría' (del verbo *theoreo*). La exégesis orteguiana continúa desarrollando este tercer párrafo y tras 'la vida' como 'balcón', 'teoría' y el 'espectáculo', retomado de Andrenio, confluye la multiplicidad 'de temas y sugerencias' (o sea, la 'diversidad') para una fiesta de la 'inteligencia', de nuevo orteguianamente explicitado en 'peripecias y aventuras personales de la inteligencia'. Hábilmente 'la intimidad fecunda del escritor verdadero', que podemos continuar manteniendo como traducción del pensamiento orteguiano y nótese que va a parar a la 'meditación', es conducida a diversas posibilidades significativas de la literatura española ('galerías', 'moradas', 'cisterna'...) y decisivamente a Gracián, superándose de este modo la fuerte dependencia y particularización orteguiana. Se trata ahora de una altura mayor tanto histórica como conceptualmente mediante la rememoración del 'concepto' y la 'variedad' gracianas, que a un tiempo reinterpretan el ensayo como género de las épocas de 'madurez' y de 'crisis' y reintegran el orteguismo de la 'cursiosidad intelectual'. Así establece una tradición española del ensayo, con Feijoo pero más extraordinariamente con Quevedo y, sobre todo, Gracián pues quien le facilita los instrumentos conceptuales. De hecho, Chabás que asume expresamente la 'reflexión' de Montaigne, de la misma manera que hizo subsumir al 'espectador' en el 'observador', hace otro tanto con el 'juicio' del mismo Montaigne, que éste aplicaba a todas las cosas, mediante el 'ingenio' graciano, que da 'amplios giros'. La translación de las ideaciones de Montaigne se completa en el elemento fundamental, que es correlato de la diversidad sobre la que se opera, conceptuada mediante la 'caza vacía de motivos', es decir los 'asuntos' de Montaigne incorporados con el cruce de un tópico español de la época, el 'cazar metáforas' (que según he detectado alcanza desde Castelar y Menéndez Pelayo a Ortega y los vanguardistas de la época). El 'acotar', 'aislar temas para la observación' (más adelante, 'cercar de hipótesis') es traslado del ensayista francés cuando éste dice que 'de cien carices escojo uno' mientras Chabás habla del ensayista como 'curioso entomólogo de conceptos' con cierta originalidad; al igual que la 'mirada incompleta, aunque penetrante' traslada, también en torno a las 'cosas', el reflexionar 'no con amplitud, sino con... profundidad' y el designio de Montaigne de no 'agotar los asuntos'. Por otra parte, un platonismo de la 'contemplación de la vida' (como en Lukács), que opera un paso de lo 'exterior' a lo 'interior' y que naturalmente se vuelve a exteriorizar, reúne el orteguismo antes referido en convergencia con Andrenio y su curiosa asimilación de la hermenéutica de Dilthey, que ya indiqué.

En cualquier caso, la gran síntesis final de Chabás radica en el 'aspecto fragmentario' como gran caracterización última del ensayo, y que orteguianamente queda acompañada de 'ambición de universalidad'. Aquí la trabazón interpretativa y conceptual es excelente y permite a nuestro autor enlazar el barroco de Gracián con Montaigne, que sin embargo continúa innombrado. Y si la síntesis que se ejerce mediante el 'gusto por lo breve, brillante y divagatorio', que se diría, dados aquí los antecedentes conceptuales examinados, una superposición graciana con Ortega y sus 'meditaciones' ya indicadas, no deja de parecer una apreciación propia entre tantas análogas que circulaban en los discursos de la cultura literaria de aquel tiempo. Pero, ciertamente, y ya dejando al margen otros elementos menores, esa 'nueva calidad' del ensayo, la gran síntesis chabasiana del fragmentarismo barroco como 'aspecto fragmentario' del género no es sino la antirretórica *dispositio* del Señor de Montaigne 'desparramando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan...'; también en nuestro autor, oblicuamente, concepción del ensayo

como ‘esbozo de teorías o guirnalda de ideas sueltas, que van enlazándose y armonizándose’, cosa asimismo relativa en último término a lo que se arguye en el siguiente párrafo, quinto. En fin, textualmente, Chabás concluye el quinto párrafo, tras considerar que quizás el ensayismo perjudica la posibilidad de construcciones sólidas y duraderas (recuérdese la ciencia y la filosofía, al decir de Ortega, asunto que sería muy relevantemente radicalizado por Adorno) en virtud de la seducción que sufre el ingenio fecundo por lo breve, brillante y divagatorio / concepto este último difundido en la época y en el que el autor se reitera), aduciendo cómo también se llega al ‘ensayismo’ en razón de un ‘desasosiego intelectual’ y de ‘la más fina estirpe’, para lo cual declara, en excelentes términos acordes con la mejor tradición graciana, orteguiana y mística o sencillamente española que ‘no es voluble y somera frivolidad de amante ese inquieto anhelo de gozar con la inteligencia todas las cosas y asomarse con los ojos del alma a todos los misterios o a todos los paisajes con un cinagético afán de herir la verdad en su flanco, disparándole la flecha certera cuando brinca, fugitiva, delante de los ojos’. Chabás concluye, pues, apelando a la ‘verdad’, como Ortega, y como Lukács, y por tanto cerrando nuevamente el círculo de manera esencial en coincidencia con Gracián, que la consideraba parte irrenunciable del juicio como operación necesaria para la agudeza.

El ensayo de Chabás es sin duda una elaboración muy ambiciosa, destinado por su autor a una función importante, bien aplicado al trabajo del concepto con eficacia teórica y filosófica, y también sin duda un texto de primer orden muy singular dentro de la producción española, que por lo demás realza las conexiones de la gran tradición barroca de nuestra lengua. Pero si bien resulta a primera vista de extraordinario valor y en cualquier caso extraordinariamente interesante, en último término constituye en su ideación fundamental una suerte de recomposición ‘filológica’, un valioso trabajo de engarce casi por completo ejecutado a partir de los fragmentos de Montaigne y Ortega más el enlace de Gracián. Se trata, pues, de una ingeniosa síntesis. Una ingeniosa síntesis dentro del diálogo de la tradición con resultado pleno, o cuando menos no fragmentario y superador por ello de la situación española de su tiempo.

CARTAS FAMILIARES: EL VIAJE DE ITALIA, DE JUAN ANDRÉS

1. INTRODUCCIÓN

EL «viaje de Italia», hasta cierto punto, ha de entenderse como la más específica opción secularizada, modernización y relevo de las peregrinaciones a Tierra Santa, dentro del horizonte de la cultura occidental, especialmente si se toma en cuenta su convergencia con el viaje católico o pontificio de Roma, aunque ninguno de ellos es excluyente entre sí. Es decir, más allá de las migraciones, el viaje como costumbre o institución cultural es parcialmente sucesor de la mucho más antigua y voluminosa peregrinación religiosa medieval, cristiana, aunque nótese que esto también tiene lugar en otras culturas como la asiática o la árabe, adscribibles a diferentes religiones¹. En cualquier caso, el viaje es por principio objeto literario de estudio comparatista². El viaje cultural, asociable a un modo del turismo especializado y pedagógico en particular desarrollado con distinción por individuos de cierto privilegio durante el comienzo de los tiempos modernos, con posterioridad al Renacimiento es peculiarmente productor de literatura y puede entenderse como un género o subgénero literario cada vez de mayor contenido y repercusión artística. Éste tipo de viaje, con frecuencia denominado *Grand Tour*, Gran Viaje, singularmente el de Italia, adquiriría un especial relieve en tiempos de la Ilustración.

El viaje de Italia y, subsiguientemente, las obras literarias a que ha dado lugar³, constituyen el fenómeno más relevante en su campo creado por Occidente, y su especificidad

1. Evidentemente, el viaje medieval no es sólo religioso y militar sino también mercantil y con otros matices. Véase Jean-Paul Roux, *Les explorateurs au moyen âge*, París, Seuil, 1967. Dentro del viaje medieval, Santiago de Compostela representa, por así decir, la alternativa a Roma. A propósito del camino de Santiago pero en general del viaje a España véase la síntesis histórica que contiene el prólogo de José García Mercadal a su monumental edición (1917-1954), *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999, vol. I, pp. 13-56.

2. Cf. Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, París, Armand Colin, 1994, pp. 30 ss.

3. Para una reflexión sobre el viaje de Italia y su caracterización mediante las obras literarias, véanse Attilio Brilli, *Il Viaggio in Italia*, Milán, Silvana, 1987; Cesare de Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Nápoles, Electa Napoli, 1992; Marie-Madeleine Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, París, PUF, 1996. De estos autores el de mayor producción es Brilli, que además de *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour* (Bologna, Il Mulino, 1995) e *Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti* (Bologna, Il Mulino, 1997), ha publicado recientemente *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour* (Bologna, Il Mulino, 2003). Tanto él como De Seta desconocen no ya la obra de Andrés sino en general y por completo la literatura

mayor, incrementada por la mentalidad ilustrada y enciclopedista⁴, es educativa pero también de más general proyección intelectual, según los casos, artística, sociopolítica, económica y científica. Quiere decirse, pues, que la literatura de viajes no de ficción, al igual que el viaje mismo, viene fundamentalmente determinada por dos ejes: la serie de los referidos aspectos y el lugar o país de viaje. Si bien se mira, esto ya atañe a la cuestión del género literario desde el punto de vista temático. En cualquier caso, el viaje de Italia actualmente es considerable en su valor fundamental de cultura retrospectiva, si bien subsiste, quizás en competencia con otras realizaciones de viaje características de nuestro tiempo, tanto en sentido netamente turístico como cultural, tal sucede con el viaje a Norteamérica, preferente hoy⁵.

La contribución literaria española al libro de viajes, ya desde la Edad Media, y en particular al «viaje de Italia», lugar privilegiado de los estudios comparatistas, es muy poco conocida. Las *Cartas familiares* de Juan Andrés, compuestas originalmente en español, representan el ejemplo más contundente en tal sentido⁶. De esta manera, el proyecto intelectual

española. Martinet, por su parte, dedica algunas páginas a la novela cervantina y tiene en cuenta a Fernández de Moratín y a Alarcón. Un artículo pionero y, a lo que parece, desconocido, pero de mucha más perspectiva en este punto que Martinet, es el de Luigi de Filippo, «Ciudades de Italia vistas por españoles», en *Universidad*, XXVIII, 3-4 (1951), pp. 257-293. Ahora bien, es de justicia advertir aquí que los estudios, aunque no restringidos al viaje de Italia, que inauguran las investigaciones de nuestro tiempo sobre el libro de viajes son el de Charles L. Batten, *Pleasurable Instruction. Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1978, y el también publicado en ese mismo año, del autor polaco Antoni Maczak (1978), *Viajes y viajeros en la Europa moderna*, Barcelona, Omega, 1996, obra excelente y pionera de la que son deudoras de algún modo todas las posteriores, en particular las de Brilli, que sin embargo no reconoce su deuda. (Curiosamente, también polaco fue Liske, el primer compilador, en 1880, de los viajes de España). No hay que dejar de anotar que en 1977, un año antes que Batten y Maczak, publicó Ian Robertson la primera edición de su encomiable, aunque metodológicamente no innovador, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*, Madrid, Serbal/CSIC, 1988, que alentó otros muchos estudios y fue un acicate para la escasa dedicación española a la materia. La obra de Maczak, que se centra en la época anterior a la Ilustración, está condicionada en alguna medida no sólo por el origen polaco del autor sino por estar prevista para la conocida colección francesa de Hachette dedicada a «La vida cotidiana» y haber sido originalmente compuesta en polaco y escrita sin embargo con los medios bibliográficos sobre todo de Inglaterra y Estados Unidos. Cabe afirmar que el estudio de Maczak señala un antes y un después en las investigaciones sobre el viaje. En adelante se citará por la edición italiana, *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2002, 4ª ed. italiana, que es versión directa, más perfecta y responsable que la traducción indirecta española.

4. Véase el artículo «Voyage» de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert (t. XIII, V, 48), que comienza afirmando que los viajes fueron la mejor escuela de los grandes hombres antiguos y dedica una parte considerable al viaje de Italia que inicia así: «Il est en particulier un pays au delà des Alpes qui mérite la curiosité de tous eux dont l'éducation a été cultivée par les lettres...».

5. Esto también lo ha subrayado recientemente Philippe Berthier, «El viaje de Italia», en B. Bricout (comp.) (2001), *La mirada de Orfeo*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 239-268.

6. La obra de Andrés aparece registrada, aunque de manera errónea en el título y en general embarullada, en el más ambicioso repertorio del género, la extensa obra de G. Boucher de la Richarderie (1808), *Bibliothèque Universelle des Voyages ou Notice complète et raisonnée de tous les Voyages anciens et modernes dans les différents parties du monde...*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, t. I, pp. 523-524: «LETTRES familières, contenant la notice de ses Voyages en différents villes de l'Europe (en Allemagne, Suisse, France et Italie), écrites à son / frère D. Carlos, par l'abbé Jean Andrés: (en espagnol) *Cartas familiares del abbate Juan Andrés a su hermano D. Carlos con la Noticia del Viage a varias Ciudades de Europa*, etc... Madrid, Sanche, 1794, 6 vol. pet. In-4º. // Il résulte de l'article suivant, que ces Lettres avoient paru antérieurement à l'année 1777. C'est par cette raison que je les place ici, malgré la date très-récente de l'édition dont je viens de donner la notice, ne connoissant pas celle qui est beaucoup plus ancienne».

de Andrés, que mediante *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* accedió a construir la primera historia universal y comparada de la literatura en su más amplio sentido, se torna asimismo objeto literario comparatista dentro del ámbito más evolucionado de la cultura de la Ilustración neoclásica⁷.

Ahora bien, es necesario comenzar por distinguir entre «viaje» y «literatura de viajes», por más que esta última se funde en la experiencia anterior; distinguir dentro de la literatura de viajes entre obras de ficción y obras ensayísticas; reconocer que es escasa la fundamentación programática de este tipo de obras y la no mucho mayor consecución *teórica* de la reflexión sobre las mismas...

2. LA CUESTIÓN DE LA POÉTICA Y DEL GÉNERO LITERARIO. LA CARTA

En primer término será conveniente efectuar ciertas precisiones conceptuales, e incluso categorizaciones de nuevo cuño, lo cual facilitará un cierto orden de cosas a fin de poder situarse sin vacilación ante el objeto según los criterios que aquí se proponen. Si, como ha quedado dicho, el primer punto a discernir es entre *viaje* y *libro de viaje* (trátase de los contenidos representados o representables de uno y otro, de la interpretación de éstos, y demás), a esa distinción es necesario sumar la de *materia de viajes*, que pone en relación los dos elementos anteriores. Entenderemos que el *viajero*, o el viajero del «Gran Viaje», accede a *sujeto como individuo legal, cultural y moralmente extranjero, o bien semiextranjero* (entre las diversas posibilidades de este último caso, cuya casuística no será necesario desarrollar, se encuentra la de Andrés). Esto es una circunstancia, pero que evidentemente adquiere carácter definitorio y determina el *principio de contraste* que rige el viaje desde el viajero, esto es *quien percibe e interpreta*. Precisamente el contraste está regido por la *extranjería*. El viaje en conjunto cabe ser delimitado como un *topos* que se circunscribe en el *país objeto de viaje* en tanto que *curso*, y a su vez viene precedido por un *topos previo e implícito*, que es la patria de origen. Ésta es el *lugar de partida (inicio)*, y asimismo, o así suele ser en el libro de viaje, el *lugar de llegada o término (final)*, y ambos identifican los límites, es decir el antes y el después, usualmente apenas explicitados. El viaje es en realidad un *durante* o un *tiempo en sucesión suspensiva*. Habrá que tener en cuenta su *figura*, la *circularidad*, la *elipse*... Entre los puntos de partida y llegada considerados como extremos de inicio y final, naturalmente, es donde tienen lugar *otros sucesivos puntos de partida y llegada que justo son aquellos que constituyen el curso del viaje* y señalan la *segmentación* del mismo. Además, el viaje puede ser una *concatenación de dos o más viajes* (así en el ejemplo de Andrés, Baretti, Flaubert, etc.). El curso del viaje no es el simple *itinerario*, el *trayecto*, de la misma manera que la enunciación remite a un extenso campo de factores y relaciones que supera en mucho la delimitación verbal del enunciado. El curso otorga sentido al viaje, es decir significa, revela *la vida propia de los lugares en relación*

7. El Neoclasicismo rectamente entendido y asociado a la Ilustración francesa en literatura y arte, no en política y religión, es el espacio del mundo cultural de Andrés en la generalidad de sus obras, cuyo límite absoluto es el Idealismo kantiano. Cf. P. Aullón de Haro, «La Ilustración y la idea de Literatura», en E. Bello y A. Rivera (eds.), *La actitud ilustrada*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002, pp. 151-160 [Compilado en el presente volumen].

al viajero como un todo y, finalmente, representa una *expresión propia*. Por su parte, en cuanto a la segmentación, la del viaje empírico puede coincidir o no con la *segmentación literaria* (carta, anotación del diario), mas en cualquier caso esta relación y, sobre todo, la segmentación literaria, es muy relevante desde el punto de vista tanto del análisis del objeto del viaje como del curso del viaje representado y la obra literaria como entidad construida. La segmentación, al igual que el curso del viaje en general, se particulariza en *enumeración*. Por principio, la estructura del libro de viaje es enumerativa. En el libro de viaje cultural o científico no hay problema de adecuación entre el espacio y el tiempo representados: ha de ser en principio la adecuación natural. En el libro de viajes de ficción esto último puede ser muy diferente y complicado.

Aquello que cabe denominar «materia de viajes» ha ofrecido secularmente una gama de resoluciones literarias que oscila entre los géneros artísticos, esto es de ficción, y los géneros ensayísticos. Más allá de la puntualidad del género lírico, que por supuesto también se ocupa del viaje, y sobre todo de la épica y de la novela, de la novela apellidable, de manera completa o bien en cierta medida, como novela de viajes, es de advertir cómo la historiografía originariamente intervino asimismo en la consecución del relato de viajes, incluso del relato más propiamente fantástico⁸. Con independencia del tratamiento característico de la materia de viajes por parte de una poesía lírica, además de una dramática, también esporádica, y propiamente de los géneros narrativos constituidos por la épica y la novela, lo cierto es que en éstos la diferencia básica consiste en ser materia de ficción o convencional y predominantemente de ficción⁹: ya se trate de la *Odisea*, del *Persiles* o de cualquier novela bizantina...

Partiendo de la doble consideración de género en tanto que formal y en tanto que temático y, a su vez, la factible superposición de ambas posibilidades, se ha de comenzar por advertir que, evidentemente, los llamados géneros «de viaje» son por principio géneros de discriminación temática y, en términos generales, su especificidad formal no posee una determinación precisa por encima de lo relativo a la concatenación sucesiva de lugares o

8 Lo observaba García Gual: «Recordemos que ya en el mundo antiguo la narración de viajes fabulosos, maravillosos o fantásticos (según la distinción de T. Todorov) surgió como parodia declarada de los relatos de historiadores —como Ctesias y Herodoto—, como bien lo advierte en el famoso proemio de los *Relatos verídicos o Verdadera Historia* el satírico y humorista Luciano, al comenzar el texto sin duda más influyente de los del género (con sus muy notorios ecos luego, a muchos silos de distancia, en Rabelais, Cyrano, Swift, etc.). La aparición de la novela de amor y aventuras en la Grecia helenística combina el interés por los escenarios que visistan los protagonistas —en mu variados paisajes— con lo romántico. Pero es Luciano quien ofrece el más amplio repertorio, el más fantástico también, de todos esos textos, en los que figuran el viaje a la Luna y las estrellas, la visita del País de los Muertos, la exploración del vientre cavernoso de una gran ballena, etc. Combina antiguos motivos míticos con elementos que proceden de los relatos de viajes a países extremos —y así describe mares helados y cabañas redondas de hielo, que para él y sus lectores eran inverosímiles, pero que tal vez procedan de testimonios auténticos de otros viajeros griego a frías tierras nórdicas». Cf. C. García Gual, «Viajes novelescos y novelas de viajes a fines del siglo XVIII», en S. García Castañeda (comp.), *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, 1999, p. 96.

9. No está aquí entre nuestros intereses, ni creemos que sea necesario para lo que ahora se pretende, referirnos al problema arduo de la ficción y, aún menos, la relación de ésta con la poesía llamada lírica. Por lo demás, es de recordar que Ch. L. Batten (*Pleasurable Instruction...*, ob. cit.), asumiendo la conveniente consciencia literaria, se cuidaba muy bien de introducir en el enunciado de los títulos de todos sus capítulos: «Eighteenth-Century Nonfiction».

designaciones topográficas y la integración mayor o menor de discursos de modalidad descriptiva y, en consecuencia, con las peculiaridades retóricas que oscilan de la descripción científica a la literaria, la écfrasis, ciertas particularidades de los géneros puramente artísticos, antes referidos y que aquí no nos interesan en la medida en que se atienen a un proyecto fabulado de ficción. El género o los géneros de viajes que ahora nos competen son aquellos designables como ensayísticos. Estos géneros de viajes se insertan en un segmento dentro de los ensayísticos que, tomado en el aspecto de su situación intermedia entre el segmento de los géneros artísticos y el correspondiente de los géneros científicos, representa una doble tendencia o posibilidad: la aproximación, bien científica o bien artística. En esta teoría se especifica cómo la tendencia de aproximación artística (que es conducente por el extremo y con preferencia a la novela) presupone predeterminación temática de tipo de género (como es el caso de las confesiones, las memorias, la biografía, la utopía y tantos otros), mientras que la tendencia de aproximación científica señala la ausencia de dicha predeterminación. Por ello, el género, o subgénero, del viaje científico, aun manteniéndose en los límites del discurso de lengua natural o de la exposición no puramente científica por encima de la propia naturaleza del objeto que adopta, su tema, que es científico y en este sentido define el género, conduce la ausencia de predeterminación temática. Entiéndase, advirtiendo que nos hallamos en un segundo grado de determinación, la obra de viaje científico pertenece a este tema, el científico, pero no alcanza a especificar *a priori* qué concepto dentro de éste, siendo posible dicha especificación en un paso subsiguiente. Se dirá que aquí existe un problema de terminología meramente nominalista, y sin duda es así; ahora bien, esto no resta sino que acompaña a la marcha más general del argumento¹⁰.

El conjunto del anterior argumento no es, evidentemente, una pura abstracción sino una interpretación de inserción histórica; esto es, histórico-literaria. Situados en la concreción literaria del viaje cultural de Italia, como género ensayístico establecido con preeminencia por encima de una posible distinción artístico-literaria o de ficción, se hace necesario subrayar que es ésta especificación italiana el rasgo que lo eleva a categorización de género sin duda más relevante de entre la gama de los géneros de viajes¹¹, y el más difundido o, al menos, prestigioso si se prescinde de la «guía de viaje», la cual tiene un valor, al menos en principio, más utilitario, sencillo y general y, por ello mismo, puede entenderse que sirvió, al igual que los itinerarios o descripciones de viajes de santos, como fundamento o precedente para la perfilación de las obras de viaje a Italia, e igualmente, por supuesto, a otros lugares¹².

10. Una exposición de esta teoría de géneros puede verse en P. Aullón de Haro, *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992.

11. No obstante es preciso hacer notar, aparte de las discriminaciones ya realizadas, la configuración del viaje imaginario y del sueño como viaje, además de la vinculación de éstos con la utopía. Cf. P. Aullón de Haro, *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 117-126; e Id., «El sueño y el viaje», en N. Glendinnig, P. Aullón de Haro, J. Vega y C. Herrero, *Realidad y sueño en los viajes de Goya*, Diputación de Zaragoza y Consorcio Goya, 1996, pp. 29-39.

12. Así, se ha tenido en cuenta cómo en el viaje a los Santos Lugares, en su literatura, el paso por Italia establece un precedente importante en lo que tiene que ver tanto con los aspectos más estrictos y prácticos de la guía geográfica, de caminos, etc., como con las vidas de santos, sus itinerarios y demás. Venecia y Roma, por razones geográficas y religiosas en el segundo caso, son las ciudades principales en este sentido. Hay dos obras medievales comúnmente señaladas a tal propósito, el *Itinerarium ducentesco*, la más temprana, y las *Mirabilia urbis Romae*, de 1140. La guía de Roma es con creces el subgénero más nutrido dentro de la gama. Sobre todo para los

En lo que se refiere a la cuestión de la Poética¹³, existen textos destinados a la instrucción del viajero con elementos muy destacados cuya aplicación, si bien conduce a una poética del viaje en sentido evidentemente empírico, o bien incluso, de otro lado, a la elaboración de obras al estilo del tratado descriptivo de materia económica y social, por otra parte también serían textos clasificables como de determinada clase preceptiva. Esto último es asimismo relativo a dichos tratados económicos de discriminación temática o conceptual referible a los libros de viajes y, de hecho, se trata de textos que repercutieron en la composición de los mismos, aunque no deje de ser cierta y tal vez superior la influencia ejercida por los propios libros entendidos como modelos de género, al igual que éstas obras también fueron igualmente influyentes para la práctica del viaje, a su vez su escritura, y desde luego para el fomento del impulso hacia el mismo. Es de recordar el ejemplo de los difundidísimos *Remarks on several parts of Italy in the years 1701, 1702 and 1703*, de Joseph Addison¹⁴. Quiere decirse, por tanto, que de esos escritos destinados a la instrucción del viajero cabe afirmar que poseyeron una función prescriptiva ambivalente u oscilante entre el proyecto de vida real y el proyecto de composición literaria. Años antes aconsejaba Francis Bacon al viajero: «que lleve un diario»¹⁵. Así, pues, aparte de una convergencia de vida y literatura, se trata de escritos que nosotros podemos considerar en apreciable medida en tanto que poéticas, y hasta cierto punto retóricas, que amplían y superan grandemente las prescripciones que los tradicionales esquemas de uso retórico, como más adelante veremos, destinaban al estricto planteamiento descriptivo y enumerativo acerca de las ciudades. Son, según documentó Batten, textos instructivos, sobre todo procedentes de Inglaterra, con función netamente formativa, didáctica e incluso documental con el fin de obtener información y aprovechamiento de los viajes que se realizaban. De hecho, la Royal Society londinense ya publicó en 1666 unas *Directions* para viajes. Aún antes, como ha mostrado el mismo Batten, existió una suerte de manuales con cuestionarios destinados a dicha función mediante los que se pretende obtener, entre otros aspectos, una descripción geográfica, de bienes y comercio, de universidades e instituciones

siglos XVI y XVII, véase Maczak, ob. cit., pp. 38 ss. El género de la guía de Italia probablemente alcanza su cumbre pasada la mitad del XVIII con Jérôme Richard, *Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, du commerce, de la population et de l'histoire naturelle*, Dijon-Paris, M. Labert, 1766, 6 vols., también en lengua francesa precedida por la guía de Rogissard y renovada por la no menos célebre de Lalande.

13. Se entiende aquí por Poética su sentido propio, el de la *téchne*, la teoría programática y por tanto *a priori* destinada a formular en qué consiste un objeto y cómo se construye. Cf. P. Aullón de Haro, «Epistemología de la Teoría y la Crítica de la Literatura», en Id. (ed.), *Teoría de la Crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994, pp. 17-18.

14. Addison, al igual que algunos otros intelectuales, viajó como tutor de algún joven distinguido. La obra señalada, recuerda Ana Clara Guerrero en su excelente monografía sobre *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII* (Madrid, Aguilar, 1990), «se convirtió en compañera inexcusable de cualquier inglés de principios de siglo que decidiese emprender el *Grand Tour*. Prueba de su éxito son sus casi 20 ediciones a lo largo del siglo, y su traducción al francés, holandés y otras lenguas» (p. 38).

15. Cf. F. Bacon (1625), «De los viajes», en *Ensayos*, ed. de Luis Escobar Bareño, Barcelona, Orbis, 1985, p. 66. Se lee en la página anterior: «Es extraño que en los viajes marítimos, donde no hay nada que ver sino cielo y mar, los hombres escriban diarios; pero en los viajes por tierra, donde hay tanto que observar, la mayoría no los escriben, como si la ocasión fuese más apropiada para vivirla que para observarla. Sin embargo se siguen haciendo diarios». Bacon no parece caer en la cuenta de que el viaje marítimo mantiene en cierta inseguridad y constreñimiento, ya espacialmente, al viajero y le obliga a cierta introspección a diferencia del viaje terrestre.

culturales, de provincias y administración¹⁶. Ésta clase de textos, a manos de la ilustración más utilitarista, se convertiría a veces en el planteamiento preceptivo de puros recetarios dedicados al proyecto de indagación y catalogación de datos económicos y empíricos como los referentes al precio relativo de la tierra y el dinero¹⁷. Esta relevante tradición inglesa sin duda tiene su más notable antecedente en Bacon, en uno, ya antes citado, de los *Essays* de la última edición de 1625 dedicado a los viajes¹⁸, y culmina bien entrado el siglo XIX con los manuales célebres, más informativos que técnico-documentales en sentido ilustrado, de Richard Ford¹⁹. Evidentemente, y por lo demás, los principios de la originalidad romántica se afanarían en la narración de otros elementos bien distintos, pero también en la reformulación y exacerbación de algunos de éstos ya conocidos y el establecimiento, no se olvide,

16. Es el caso de las *Most Notable and Excellent Instructions for Traueillers*, de William Davison, que según Batten «probably served as his earliest model» y fueron utilizadas como introducción a *Profitable Instructions Describing What Special Observations Are To Be Taken by Travellers in All Nations* (1633). Davison diferencia en su catálogo de cuestiones tres tipos: «The Countrey», «The People» y «The policy and gouernement», de los cuales Batten reproduce el primero, sus siete partes referentes al «país», que ha sido traducido, suprimiendo los esquemas de llaves, por A. C. Guerrero (ob. cit., pp. 34-35): «I. Su estimación y naturaleza. Es decir si es: 1. Isla o continente; cerca o lejos del mar. 2. Llano o montañoso; con abundantes o escasos ríos. II. Tamaño: 1. Longitud. 2. Anchura. 3. Perímetro. Incluyendo también: 1. Forma. 2. Clima. III. Cómo limita con otros países y 1. qué países son; 2. si son fuertes y ricos y cuánto; 3. qué poseen; 4. si son amigos o enemigos. IV. Su fertilidad y qué bienes producen: 1. Cosecha y producción y qué parte es: 1. consumida en casa; 2. enviada al extranjero. 2. Necesidades, cómo y de dónde se abastecen. 1. naturaleza. V. Qué fuerza tiene y cómo se defienden contra asaltos de sus vecinos, ya sea 1. por mar y entonces hay que observar 1. qué puertos y bahías tiene y qué acceso, capacidad, tráfico y número de barcos; 2. qué otras defensas hay en la costa. 2. Por tierra: 1. Montañas. 2. Ríos. 3. Pantanos. 4. Bosques. 5. Qué pueblos, ciudades, castillos, etc., tienen ya sea en el interior o en las fronteras y cómo están: fortificados, poblados. VI. Qué Universidades o lugares de estudio tiene y qué 1. fundación, 2. ingresos, 3. profesiones. VII. Qué condados y provincias tiene y qué 1. producen: cantidad, calidad; 2. población; 3. forma de gobierno y por quién están administrados». Cf. Ch. L. Batten, *Pleasurable Instruction. Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*, ob. cit., pp. 88-89.

17. Siguiendo a Batten (pp. 90-91), también se ha referido a ello Ana Clara Guerrero (ob. cit., pp. 40 ss.) a propósito de las *Instructions for Travellers* (1757) de Tucker, quien prescribe que el viajero debe averiguar... («Let the Traveller enquire...») 1. el precio relativo de la tierra y el dinero; 2. observar las condiciones de las posadas en los grandes caminos; 3. averiguar el número de vehículos que pasan por el camino; 4. estar muy atento a la cantidad y calidad de las mercancías que se encuentran en las tiendas; 5. informarse sobre el nivel de vida de las ciudades; 6. observar tanto en el campo como en la ciudad si la mayoría de los habitantes decora o mantiene limpio el exterior de su casa; 7. averiguar si los colonos en el campo pagan sus rentas en dinero o en especies.

18. Este breve ensayo, «De los viajes», atento a la vida práctica, es una suerte de sintético manual de instrucciones y contiene un conocido párrafo enumerativo y programático: «Las cosas que hay que observar son las cortes de los príncipes, especialmente cuando dan audiencia a los embajadores; los tribunales de justicia, cuando celebran vistas de causas; y lo mismo los sínodos eclesiásticos; las iglesias y monasterios con los monumentos conmemorativos que contengan; las murallas y fortificaciones de las ciudades y poblaciones; las obras y puertos, antigüedades y ruinas, bibliotecas, colegios y controversias y conferencias donde las haya; navegación y barcos; casas y jardines estatales y de placer, grandes ciudades próximas; armerías, arsenales, polvorines, agencias de cambio y bolsa, ejercicios de equitación, esgrima, instrucción de soldados y cosas análogas; comedias a las que asista el mejor público; colecciones de joyas e indumentaria; vitrinas y rarezas; y, para terminar, todo lo que sea memorable en el lugar al que se vaya, de todo lo cual tutores o sirvientes tienen que hacer la diligente averiguación. En cuanto a los regocijos públicos, carnavales, fiestas, bodas, funerales, ejecuciones capitales y espectáculos análogos, no es necesario llamar la atención sobre ellos; sin embargo, no deben desdeñarse». Cf. F. Bacon, *Ensayos*, ed. cit., pp. 65-66.

19. Pueden verse traducidos, en once volúmenes, en Madrid por editorial Turner.

de otra tópica subsiguiente, ahora mucho más subjetivista y atenta a los movimientos y las percepciones de tipo emocional. Probablemente, el «viaje sentimental» de Sterne, pese a su carácter relativamente difuso, señala un lugar de referencia en este punto, y una evolución de sentido romántico.

En principio, la escasa predeterminación formal que caracteriza al género de viaje, en particular el de viaje cultural, y por consiguiente el «viaje de Italia», digamos que pertenece al plano retórico del discurso y no a al de las grandes estructuras textuales de composición y género. Esta escasa predeterminación formal, que es un aspecto muy común entre los géneros ensayísticos, significa entre otras cosas una suerte de indefinición del marco estructural de las obras que hace especialmente posible la adopción de estructuras justamente de marco *neutralizable* en el sentido de que poseen una gran capacidad de absorción o alojamiento de muy diferentes realizaciones, las cuales, a tenor de la evolución cultural mostrarán unas u otras preferencias. La posibilidad está ahí y el hecho es que la carta en especial, también el diario, incluso subordinadamente a ésta, como veremos, ofrece ciertamente una de las mejores acomodaciones desde el punto de vista de la adaptabilidad formal. En este sentido, se comprenderá fácilmente, carta y diario se tornan complementarios. En una carta cabe desde un ensayo a una memoria, aunque esto pueda contravenir la noción definitoria, usualmente aceptada²⁰, de «conversación entre amigos ausentes», que es la definición inicial procurada por Cicerón, recuperada para el humanismo renacentista por Petrarca y que ha permanecido en la tradición occidental. Recuérdese, por demás, que Andrés utiliza con preferencia, en sus estudios, la fórmula de la «Lettere» o «Carta» por encima de la de «Dissertazione», pero se entenderá fácilmente que tales usos responden a la determinación pragmática que la circunstancia que cada uno de ellos exige. Más adelante quedará de manifiesto cómo Andrés poseía un concepto muy formado de estos géneros. Pero lo que ahora interesa observar es el hecho de que la redacción en forma de diario es susceptible de asimilarse a la función epistolar, con independencia incluso de si el diario no fuera inicialmente destinado a ser leído por otra u otras personas diferentes al autor del mismo. En cualquier caso, lo cierto es que el diario de viajes comúnmente conocido es dado a la imprenta por voluntad de su autor, quien a su vez por lo común con esa función transmisora ya lo concibió, o en último término lo prepara para que así sea. Este juego de dobleces tiene que ver con posibles artificios literarios, tal el caso de las *Cartas familiares* de Andrés, en cuyo comienzo se juega con la idea de que no hubieran sido escritas sino para lectura restringida de su hermano Carlos, pero también, como allí se dice, de otras personas próximas, lo cual relativiza sumamente la privacidad pero, a un tiempo, centra un problema importante del tratamiento del género, a saber: la aceptabilidad de entregar a lectura pública textos que contienen elementos referentes a la vida privada y, a su vez, sin subterfugio alguno al abrigo de la ficción, presentados en tanto que reales, biográficos o, mejor, autobiográficos. Aquí hay asimismo un sustrato poetológico operante que apoya la duda acerca de la aceptabilidad referida, por cuanto sólo la realización poética, dentro del horizonte clasicista, asume en forma de arte esa legalidad de la expresión de la vida íntima o privada. La cultura moderna, precisamente, resolverá esa limitación, al igual que mediante la caída del concepto de finalidad o causa final clasicista junto a la asunción de

20. Cf. P. Aullón de Haro, *Teoría del Ensayo*, ob. cit., p. 127 *passim*.

una libertad kantiana, hará posible la creación definitiva y estable del libre discurso propio del género, moderno por principio, del Ensayo²¹.

Aparte de la tradición antes referida de los textos de instrucción y preceptiva del viaje, existe una poética individualizada del género de viaje cultural. Es la que planteó, en un escrito preliminar a propósito de la edición de su viaje a Francia, Arthur Young, el economista y agrónomo que produjo una de las obras fundamentales y especializadas del género mediante sus *Travels* concatenados²². Con verdadero talento pragmático de escritor (lo cual demuestra que lo era además de agrónomo, y de hecho fue tratadista en diversas materias), Young se plantea inteligentemente la contigüidad y convergencia de diario y forma epistolar frente a la opción del ensayo, que es aquella que ofrece no el viaje mismo sino los resultados de éste, por otra parte tomando el concepto de ensayo de manera amplia y acorde a la cultura anglosajona de la época. El valor y la singularidad del documento exigen su lectura:

Hay dos métodos para escribir sobre viajes: bien describir (register) el viaje mismo, bien su resultado (the result of it). En el caso primero, hablamos de diarios, bajo cuyo nombre pueden clasificarse todos aquellos libros de viajes escritos en forma epistolar (form of letters). El segundo tipo suele tomar la forma de ensayos (essays) sobre distintos asuntos. Casi cualquier libro moderno de viajes sirve como ejemplo del primer tipo; del segundo, los ejemplares más perfectos son los admirables ensayos de mi gran amigo el profesor Symonds acerca de la agricultura italiana.

Poca importancia tiene qué forma adopte un hombre de auténtico genio, pues éste sabrá hacer útil cualquier forma e interesante cualquier información. Sin embargo, en el caso de personas de talento más moderado, es muy importante considerar las circunstancias a favor y en contra de ambos modos.

El diario (journal) tiene la ventaja de llevar consigo un mayor grado de credibilidad y, por supuesto, mayor sustancia. Cuando un viajero que recoge sus observaciones de esta manera, inmediatamente nos damos cuenta de cuándo habla de cosas que nunca ha visto. No puede ofrecer consideraciones estudiadas ni elaboradas sobre fundamentos insuficientes: si ve pocas cosas, poco puede recoger; si apenas tiene oportunidad de informarse bien, el lector lo ve en seguida, y por ello no dará a su relato mayor credibilidad de la que pueden merecer sus fuentes; si pasa por una región tan deprisa que es incapaz de juzgar aquello que ve, el lector lo sabe inmediatamente; y lo mismo sucede si pasa largo tiempo en lugares con poco o ningún movimiento por asuntos o negocios privados; y así el lector tiene la satisfacción de verse libre de las imposiciones que admita la naturaleza del caso, ya sean éstas involuntarias o hechas a propósito. Todas esas ventajas las quisiera para sí el segundo método.

No obstante, y para equilibrar ambos, hay en el diario (diary) importantes inconvenientes, entre los cuales el principal es la prolijidad (prolixity) a la que suele conducir, y que el propio modo de escribir hace casi inevitable. Provoca necesariamente la repetición (repetitions) de los mismos temas y las mismas ideas, y desde luego que no debemos pensar que es una falta ligera utilizar demasiadas palabras para decir aquello que es mejor decir en pocas. Otra objeción muy relevante es que los asuntos importantes, en lugar de ser tratados de una pieza (de suite) a manera de ilustración o comparación, se ofrecen de forma tan

21. Cf. Ibid.

22. Quepa anotar, por otra parte, que los viajes de Young han sido considerados comparables al un poco anterior libro de Joseph Townsend (1791), *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*, trad. de Javier Portús, prólogo de Ian Robertson, Madrid, Turner, 1988.

desordenada como se perciben, sin orden ni conexión. Es éste, pues, un modo que disminuye el efecto de la escritura y destruye buena parte de su utilidad.

A favor de la composición de ensayos sobre los objetos principales que uno ha observado -esto es, de dar el resultado del viaje, no el viaje mismo- cabe mencionar una ventaja tan obvia como importante, a saber, que las cuestiones tratadas de esta manera se ofrecen en un estado de combinación e ilustración tan completo como permitan las habilidades del autor, de modo que el asunto se presenta con toda su fuerza y efecto. Otra circunstancia admirable es su brevedad, pues rechazar todo detalle inútil supone que el lector no tiene ante sí más que aquello que ayuda a explicar completamente el asunto. De sus desventajas no hace falta casi ni hablar, pues han quedado suficientemente claras al hablar de los beneficios del diario: las ventajas de uno son proporcionales a las desventajas del otro.

Tras sopesar los pros y los contras, creo que no resultará imposible en mi caso que me quede con lo mejor de ambos.

Con un objetivo esencial y predominante en la mente, la agricultura, he creído que podría alojar cada asunto en un capítulo distinto, utilizando así las ventajas que confiere escribir únicamente del resultado de mis viajes.

Al mismo tiempo que el lector disfruta de cualesquiera satisfacciones de las que proporciona la forma del diario (diary form), las observaciones que hago sobre el aspecto de los países que he recorrido, y sobre la educación, las costumbres, las diversiones, las ciudades, los caminos, las casas, etc., bien pudieran ofrecerse como tal diario (journal), y así satisfacer al lector en todos las cuestiones en que su sincera actitud le pida ser informado, según los motivos apuntados más arriba.

Es a partir de esta idea como he revisado mis anotaciones y he efectuado el trabajo que ahora ofrezco al público²³.

23. Cf. A. Young, *Travels in France and Italy*, Introducción de T. Okey, Londres-Nueva York, Dent & Sons, 1976, pp. 5-6. El citado texto preliminar continúa con otros dos curiosos párrafos relativos a la decisión adoptada por el autor en su propio trabajo: *Sin embargo, viajar sobre el papel, al igual que moverse entre rocas y ríos, tiene sus dificultades. Cuando ideé mi plan y comencé a trabajar en él, rechacé sin contemplaciones una variedad de circunstancias relativas a mí mismo y a las conversaciones con diversas personas que había plasmado en el papel para diversión de mi familia y amigos más allegados. Ello me supuso el reproche de una persona cuyo juicio tengo en alta estima, pues pensaba que había echado a perder mi diario al descartar precisamente aquellos pasajes que más habrían gustado a los lectores comunes; en una palabra, que o bien debo abandonar el plan de mi diario, o bien lo dejo tal y como lo he escrito. Para tratar al público como un amigo, dejaré que lo vea tal y como está, y confío en que su candor perdone las trivialidades. Mi amigo lo razonaba así: De ello depende, Young, que las notas que has escrito hasta este momento puedan proporcionar más placer de lo que vas a escribir a partir de ahora, con la mente puesta en la idea de la reputación: cualquier cosa que destaqués será lo que más interés posee, pues la relevancia del asunto será tu guía. Créeme si te digo que tener en cuenta esta consideración no agrada tanto como un estilo de pensar y escribir descuidado y sencillo, el mismo que cualquier hombre pone en práctica cuando no escribe para la prensa. De lo acertado de mi opinión sobre esta materia tú mismo aportas una prueba. Tu viaje por Irlanda, decía con orgullo, constituye una de las mejores descripciones de un país que he podido leer, incluso a pesar de que tuvo escaso éxito. ¿Por qué? Porque la mayor parte no es sino un diario de granja que, por muy valiosa que sea su consulta, nadie va a leer. Así pues, si llegas a publicar tu diario, publícalo para que lo lean; si no, olvídate por completo de tu método y dedícate a escribir disertaciones. Recuerda los viajes del Dr. — y la Sra. —, de los cuales resulta ciertamente difícil extraer una sola idea relevante, a pesar de lo cual se les recibió con gran aplauso; hasta las bagatelas de Barelli entre los arrieros españoles se leían con avidez. / La gran opinión que tengo del juicio de mi amigo me llevó a seguir su consejo, a consecuencia de lo cual me aventuro a ofrecer al público mi itinerario tal y como se escribió en su momento. Por ello solicito de mi lector que me perdone si se le antoja que contiene demasiadas banalidades, que considere que el objeto central de mis viajes debe buscarse en otra parte de la obra, de lo cual podrá valerse inmediatamente si presta atención solamente a asuntos de naturaleza más importante.*

La carta, su concatenación, como el diario, entrega por sí una disposición acorde al régimen de sucesividad, de estancias o localizaciones de itinerario que son propias del viaje. Nos referiremos ahora a los problemas de materia doctrinal retórica; en el siguiente epígrafe se tratará de lo concerniente a las obras literarias. La carta o epístola literaria²⁴, a menudo con la denominación de «familiar» en razón del destinatario y al amparo a su vez del sentido ciceroniano habitual de «conversación» a diferencia de la carta del *dictator*, resulta de una tradición occidental literariamente muy sólida desde la Antigüedad y doctrinalmente formada en el siglo XI por una cultura italiana que triunfa en Bolonia y reasumirá y reformulará el humanismo renacentista. Es de recordar que la aplicación retórica de las partes del discurso, habitualmente delimitadas en siete, a veces se concretará para la carta en cinco (*salutatio, exordium, narratio, petitio, conclusio*). Se trata de la taxonomía del *cursus* que intentará flexibilizar y superar Erasmo²⁵. Sin embargo, la carta, pese al antiguo tratadismo retórico del *Ars Dictandi* o *Dictaminis*, o quizás en parte precisamente por ello²⁶, y, sin duda, en razón de su adaptabilidad genérica o indeterminación antes referida, ha tenido durante el siglo XX mala inserción en los estudios de género²⁷, sobre todo una vez desaparecido definitivamente aquel *Ars*, a no ser de manera residual y profesionalmente funcionalizado, y pasadas las épocas de gran difusión literaria con su propio nombre de carta y no meramente sumergida, por ejemplo, como capítulos de novela, género en el que todo cabe²⁸. La carta, al igual que

24. En lo que se refiere a los términos *carta* y *epístola*, que si por una parte son intercambiables o simplemente demarcan una elevación o dignificación en el segundo caso, y según las épocas, por otra parte, conviene tener presente, el primero, *carta*, era asignado a veces al documento privado, y el segundo, al documento público, es decir destinado a la difusión e intencionalmente literario de algún modo. Ahora bien, como recordó Alfonso Reyes, *epístola* designaba tradicionalmente la composición en verso, y *carta* en prosa, y añade: «desde la carta privada que, en concepto, sigue inmediatamente a la comunicación oral, hasta la carta más ambiciosa que presta su forma o envoltura a todo un tratado -las *Provinciales* de Pascal- caben numerosos tipos diversos y convienen las más distintas clasificaciones. Conforme esta conversación a distancia camina de lo íntimo a lo público, se va volviendo cada vez más un objeto literario, y al fin acaba por serlo tanto que ya sólo es carta por el nombre. Y si la carta privada no admite más reglas que el código del ama de casa (letra clara, mensaje nítido, fecha y dirección precisas -cuya omisión, cuando es constante, parece síntoma de alguna perturbación psíquica latente o manifiesta), las cartas que van remontándose a otros propósitos más sublimes tienen que aceptar, por de contado, los preceptos del asunto mismo a que sirven como vehículos, aunque en general alardean de cierta elasticidad y soltura, de cierto tono conversable, que al fin y a la postre para eso son cartas». Cf. A. Reyes, «Estudio preliminar» a VV.AA., *Literatura epistolar*, Barcelona, Océano, 1998, p. XI.

25. Cf. J. R. Henderson, «Erasmo y el Arte epistolar», en J. J. Murphy (ed.) (1983), *La Elocuencia en el Renacimiento*, Madrid, Visor, 1999, pp. 391-419.

26. Es preciso reconocer que el género retórico del discurso *Ars Dictandi*, junto al *Prædicandi*, es seguramente el lugar contemporáneamente peor conocido de la tradición retórica.

27. Esto no quiere decir que no haya habido intentos de incorporación. Véase Patricia Violi, «Cartas», en T. A. van Dijk (ed.) (1985), *Discurso y Literatura*, Madrid, Visor, 1999, pp. 181-203. Pero se notará, en el caso referido, que se trata de un tratamiento inserto en los estudios del discurso y mediante el cual se esboza una descripción de la estructura deíctica, una construcción del lector ideal, un análisis sobre la «fuerza enunciativa» de las cartas y, por último, unos elementos para una posible tipología.

28. Pero recuérdese que esto consiste en una tradición ya asentadamente medieval y sobre todo renacentista de la novela sentimental que, como expansión de la carta amorosa, accede no sólo a integrar notablemente la estructura del discurso novelístico, así en Diego de San Pedro, sino incluso a totalizarla, como sucedería en la novela de Juan de Segura, *Proceso de cartas de amores*, que sigue la tópica neoplatónica más común del Seiscientos. En lo que se refiere a la época de las *Cartas familiares* de Andrés puede verse Ana Rueda, *Cartas sin lacrar. La novela epistolar y la España Ilustrada, 1789-1840*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

una buena serie de géneros tanto ensayísticos (desde el aforismo y el artículo breve hasta la paradoja) como artísticos (así el poema en prosa y el fragmento poético), hace patente la conveniencia de una categorización específica de «géneros breves» que, entre otras cosas, ponga de manifiesto su carácter traslaticio o deslizante entre lo artístico y lo ensayístico, en lo cual coincide con la historiografía²⁹. En cualquier caso, el hecho es que la doctrina de la carta, o doctrina epistolar, pervivió largamente como instrumento retórico habiendo quedado por lo común incorporada al tratadismo retórico general, según puede recordarse a propósito del siglo XVIII en las obras importantes de esta disciplina escritas por Mayans y el propio Andrés (que después veremos), y a la gama de las Artes de escribir, cosa que aquí nos interesa notablemente al menos en la medida en que se trataba en ciertas ocasiones de Artes que además hacían uso en el título del término de *cartas familiares* y, en consecuencia, son muestra eficiente del mantenimiento literario de un concepto y de esa terminología de género correspondiente. Es el caso de las obras españolas del siglo de oro, demasiado olvidadas, de Tomás Gracián Dantisco (*Arte de escribir cartas familiares*³⁰) y Gerónimo Paulo Manzanares (*Estilo y formulario de cartas familiares*³¹). Esta especialización de retórica no oratoria se extendió por Europa a partir sobre todo de Italia, pero obteniendo un perfil propiamente literario gracias a ciertos autores como, en primer lugar, Petrarca y, después, acaso el difundido ejemplo de Fray Antonio de Guevara mediante sus *Epístolas familiares*. Este último, cabría decir respecto de la antigua tradición clásica, que viene a enlazar con la epístola literaria de Séneca, mientras Petrarca, en este sentido, correspondería a la tradición de la epístola privada de Cicerón. Con posterioridad tuvo lugar una cierta expansión de esos tratados doctrinales, los cuales a veces iban acompañados de una parte dedicada a guía de viaje, como es el caso de la *Retórica epistolar de escribir todo genero de cartas, misivas y familiares* (1802) de Antonio Marqués y Espejo, cuya última parte contiene una noticia de «los principales caminos de España» y es texto que nos interesa a su vez en virtud de que cita la obra de Andrés a propósito de definir el «estilo epistolar», definición que se vale de los tópicos teóricos establecidos: «No es mas una carta que una conversación entre personas ausentes; por lo mismo la elocuencia correspondiente á esta, debe ser la que caracterice a aquella: esto es, el mismo estilo que se usa cuando se habla, debe emplearse siempre que se escribe una carta misiva ó familiar, pues no tratamos ahora de las filosóficas, críticas ó literarias, como las del reverendísimo Feyjoo, las del abate Andres ú otros autores, que al escribirlas se proponían ya el publicarlas»³². Ahora bien, desde el punto de vista de la configuración

29. Constátase que el término de «formes brèves», usual en lengua francesa pero nunca normalizado por ninguna otra tradición crítica europea, puede incluir o no el concepto de género o sencillamente referirse a unidades de consideración menor.

30. T. Gracián Dantisco, *Arte de escribir cartas familiares, que los latinos usaron, cuyo estilo será muy provechoso para el nuestro castellano, sacado de los retóricos antiguos*, Madrid, Pedro Madrugal, 1589. Gracián Dantisco, que curiosamente no es tenido en cuenta en los estudios recientes, diferencia veinte géneros de carta y define ésta del siguiente modo: «un razonamiento, que haze los ausentes presentes para el intento de nuestras voluntades y deseos, assi para utilidad comun como particular» (p. 7).

31. G. P. Manzanares, *Estilo y formulario de cartas familiares según el gobierno de prelados y señores temporales*, Madrid, Alonso Martín, 1607.

32. Cf. A. Marqués y Espejo, *Retórica epistolar ó arte nuevo de escribir todo genero de cartas, misivas y familiares*, Gerona, 1802; 4ª ed. 1828; Ed. facs., Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 2-3. Años después también fue relevante el texto de Santiago de Liniers, *El florecimiento del estilo epistolar en España*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1894.

del género, el hecho concluyente que más nos interesa consiste no ya en que tenga lugar la reunión de texto de doctrina epistolar y texto de libro de viajes, para lo cual aunque no deja de ser curioso había motivos prácticos sobrados, sino en que la carta, dispuesta con toda la contundencia de un género retórico sobrepuesto en género literario emergente obtiene su cumbre literaria en el siglo XVIII asociada a los nuevos intereses ilustrados de la crítica y las nuevas necesidades expresivas que se suscitan, aun dentro de un orden clasicista, a veces también prerromántico, aunque no es éste el caso de Juan Andrés³³.

Gregorio Mayans, que fue mentor del joven Andrés en España, en la última parte de su *Retórica*³⁴, dedica un capítulo a las «cartas mensageras», que define como «*un breve razonamiento escrito, que uno o muchos dirigen a otro o a muchos, a fin de explicarse con mayor comodidad*», y por cuanto es razonamiento podrá ser completo, es decir constar de todas las partes del discurso, que coincide a su vez como *conversación*. Mayans, que diferencia entre la simple *esquela* o *membrete* y la *carta mensagera* o *carta por excelencia*, entre las cuales distingue *orden*, *comisión* y *memorial*, al referirse a los *asuntos* dice que «raras veces son doctrinales, sino quando se comunican los hombres doctos, o quando escribe un maestro a un discípulo; o un padre a su hijo». O sea que la carta doctrinal, o científica, como después también específica, es aceptable como *familiar*, y desde el punto de vista de las partes del discurso «solamente necesita de proposición; de división, si la admite i requiere; de definición de lo que se trata; i de explicación puntual». La carta familiar, como los *memoriales*, se suele escribir sin *exordio*, pero esto no quita que «una entrada no esperada suele causar novedad i gusto». «Frecuentemente -prosigue- son los asuntos de las cosas que suceden en la vida civil; i cómodamente pueden reducirse a los tres géneros de decir que distinguieron los antiguos, es a saber, *demonstrativo*, *deliberativo* i *judicial*», pero éstos, que naturalmente han de ser tratados según lo prescrito, en las cartas se hará «con menos vehemencia, magnificencia i sublimidad». Esto a pesar de que no ha de diferenciarse entre el discurso escrito y el oral. En fin, clasifica Mayans las cartas doctrinales en *filológicas* (Manucio, Lipsio, Cascales), *lógicas* (Gassendo), *físicas* y *matemáticas* (Descartes, Gassendo), *morales* (Séneca, Juan de Ávila, Juan de Ribera, Santa Teresa de Jesús), *políticas* (Cicerón, Salustio), *legales*, *teológicas*, *militares*, *historiales*, *histórico-cronológicas* y *críticas*.

¿Y qué pensaba precisamente Andrés de la carta; él que además se aplicó al género como historiador y crítico? Porque como en tantísimas otras materias, en ésta representa también nuestro Abate un verdadero documento historiográfico y de concepto que permanece desconocido³⁵. Hay que comenzar por decir que el tomo V de *Origen, progresos y estado*

33. Complementariamente a la edición de epistolografía universal presentada por Alfonso Reyes y ya citada puede verse la compilación de F. López Estrada, provista de una documentada Introducción, *Antología de epístolas. Cartas selectas de los más famosos autores de la historia universal*, Barcelona, Labor, 1961, y más en particular el estudio, el más importante de los recientes sobre la materia, de Anne Chamayou, *L'esprit de la lettre (xviii siècle)*, París, PUF, 1999, que relaciona la Ilustración y la idea de libertad con el género de la carta. Es de advertir, cosa nada rara, que el trabajo de Chamayou se presenta como investigación de valor general cuando en realidad es de objeto limitadamente francés, por más que sea esta concreción especialmente significativa para el caso y esta época.

34. Cf. G. Mayans, *Obras Completas*, III. *Retórica*, ed. de A. Mestre Sanchis, prólogo de J. Gutiérrez, Valencia, Ayuntamiento de Oliva-Diputación-Consellería, 1984, pp. 602-610.

35. Es también conveniente recordar que Andrés fue un gran epistológrafo privado, como otros autores de la época, así en extremo Muratori y Voltaire, cosa que ha recordado recientemente Simonetta Scandellari, que

actual de toda la literatura dedica un capítulo íntegro a la «elocuencia epistolar»³⁶, que viene precedido por los de la forense, didascálica y dialogal, y al que subsiguen otros dos, referidos a los elogios y a la elocuencia sagrada, además de discriminar por último, en capítulo aparte y aun manteniendo su relación didascálica, las «disertaciones académicas» en razón de su oral, pública y docta especificidad expositiva. Andrés, que nos va a procurar tanto el concepto como el juicio más adecuados a que hemos accedido sobre el género retórico epistolar, considera que, pese a la universalidad de su uso, el carácter privado del destinatario individual de la carta y la consiguiente carencia de pública posibilidad para la estimación de su belleza de estilo es aquello que ha impedido un buen desarrollo de la doctrina epistolar. Aun asumiendo el origen remoto de la comunicación epistolar, determinable en Salomón y Homero, Andrés somete a fuerte crítica las fuentes epistolares griegas aduciendo una posible intervención sofística; considera que Roma es documentalmente terreno muchísimo más seguro y halaga su pulidez y elegancia en las «cartas privadas y familiares», de Cicerón sobre todo, por supuesto, que por sí solo constituye el monumento epistolar romano en su edad de oro; afirma, entre otros muchos comentarios y discusiones, que las cartas de Dionisio de Halicarnaso sobre materia literaria son más tratados didascálicos que cartas familiares, y que «de todas las colecciones griegas de cartas fingidas y romancescas ninguna puede de modo alguno igualarse con la que se dice ser de Aristéneto», cuyas cartas en realidad «son más novelas que cartas: muchas veces una descripción o una relación forman toda la carta; se oye con gusto al autor que habla, pero no se descubre el amigo o la amiga que escribe a otro familiarmente; y [...] aunque elegantes y graciosas, no pueden servir para modelo de cartas, ni darnos idea del estilo epistolar de los griegos»³⁷. A juicio de Andrés, los Padres de la Iglesia son especialmente superiores a los sofistas en la elocuencia epistolar y, aunque estima mucho la fuerza de las cartas de San Jerónimo y la ternura de las de San Agustín, acepta como gran modelo a San Basilio: «el estilo es claro, puro y elegante; los pensamientos ingeniosos y a veces finos, pero naturales y espontáneos, no estudiados ni difíciles; las expresiones propias y correspondientes, y a veces adornadas con algunas flores...»³⁸. Insiste sobre todo en la carta de San Basilio a San Gregorio Nacianceno acerca de la soledad y el retiro. Desde el punto de vista de la doctrina retórica le parece a Andrés digno de ser recordado un *Estilo de cartas...* de autoría dudosa (¿Libanio, Teón, Proclo...?), pero mucho más la carta sobre la materia compuesta por San Isidoro Pelusiota y la de Focio en que se enjuicia a los grandes maestros griegos. Sólo Petrarca, Poliziano, Bembo y Sadoletto se acercarían en algo a la latinidad; más Erasmo y Vives y, sobre todo, Manucio

también se refiere al mismo Andrés en «Las relaciones españolas de Ludovico Antonio Muratori», en *Analecta Malacitana*, XXVI, 1 (2003), pp. 000-000. El *Epistolario* privado de Andrés, editado por Livia Brunori, aparecerá en breve publicado por la Biblioteca Valenciana. En el Apéndice 1 de la presente edición de las *Cartas familiares* pueden leerse varias cartas de este epistolario concernientes a dicha obra. Por lo demás, no es de olvidar que una carta crítico erudita de Andrés sobre tema shakespeareano fue publicada en el segundo volumen de una amplia antología: *Epistolario ossia Scelta d Lettere inedite, famigliari, curiose, erudite, storiche, galanti, ec. Ec. di donne e d'uomini celebri morti e viventi nel secolo XVIII o nel MDCC*, Anno Secondo, Venecia, Stamperia Graziosi a Sant'Apollinare, 1796, pp. 199-200.

36. Volumen III de nuestra edición moderna, que reúne los tomos V y VI, Libros Segundo, Tercero y Cuarto. Véase t. V, cap. v, pp. 143-162.

37. Loc. cit., p. 150.

38. Ibid., p. 151.

y Mureto. Continuando con la lengua latina pondera el abate Andrés a Lipsio, Escalígero y Casaubon, mientras que de otros también célebres entiende que son tenidos en cuenta más bien por motivos históricos y filológicos. Asimismo toma en consideración a Manuel Martí³⁹ y, en cuanto a la pervivencia del «gusto romano», a Lagomarsini y Zanotti, Moccia, Zorzi, Vanetti y Ferri, además de los autores de cartas pontificias, especialmente Bonamici.

En lo que se refiere a la lengua vulgar, Andrés considera que comprensiblemente y desde un principio las cartas familiares fueron lugar natural de su uso, aunque otra cosa sea el momento en que pueda fijarse el acceso de éstas a la calidad y elegancia. Entiende que el muy difundido *Centón epistolar* de Hernán Gómez de Ciudad Real, reeditado por Eugenio de Llaguno en 1775, así como las cartas de Juan de Mena y de Carlos el Príncipe de Viana establecen la madurez del siglo xv en el género. Entre las muchas colecciones españolas subsiguientes que se publicaron, advierte de la indudable fama internacional y facundia de Guevara, sometiénola a crítica, así como la fama más bien de razón histórica que no de elocuencia adquirida por Antonio Pérez, mientras que para el siglo xviii recomienda la «preciosa» colección preparada por Gregorio Mayans. Ahora bien, de acuerdo con Algarotti plantea Andrés que la gran y estimable producción italiana del siglo xvi no ha dado «verdaderos y perfectos ejemplares del estilo epistolar», si bien han de señalarse los casos de Gambara (su admirable carta sobre el lago Garda), Bonfadio y Caro sobre todo. Del setecientos italiano serían de recordar las cartas de viaje de Bentivoglio y, aparte de las didascálicas de Sarpi y Galileo, algunas familiares de este último por su elegancia, las toscanas de Fabroni, Redi y Magalotti, y las boloñesas, aunque demasiado afectadas como para conseguir la «natural desenvoltura y libertad», o la «franqueza y elegante familiaridad» a que también aspiraba Algarotti. Andrés, a la espera de poder leer las cartas de Metastasio, considera las más «elegantes y graciosas» de la lengua italiana las de Bianconi sobre la Baviera y sobre Celso. Por su parte, Francia es la maestra de la carta familiar, no ya por Racine y Boileau sino particularmente mediante algunas de sus mujeres, empezando primerísimamente por la Marquesa de Sevigné, a quien se dedica un amplio comentario con todos los elogios, pero también otras como Montpensier, Villars, Graffigny y la Pompadour (cuyas cartas tal vez sean mera atribución); no así las afamadas *Cartas Persas* de Montesquieu, que han servido de modelo hasta la saciedad, a diferencia de Voltaire y Rousseau que demuestran ser maestros en las diferentes clases de carta, didascálica, satírica, crítica y familiar. A los ingleses, sin embargo, no fue fácil «encontrar aquella culta negligencia y aquella elegante simplicidad que son el verdadero ornamento del estilo epistolar». Corresponde a Addison, Arbuthnot y Gay ser quienes primero acceden al buen gusto en el género; no antes Wicherley ni después Bolingbroke. Pero Swift y Pope son quienes merecen de Andrés todas las adjetivaciones elogiosas que puede otorgar la consideración de las virtudes del discurso. Asimismo, establece una equiparación del talento de la mujer inglesa para el género epistolar con la francesa, aduciendo el caso de la Montagu y sus dotes de observación en el viaje, y recuerda a su vez el caso de la alemana Leonor Deeling, además del muy alabado Rabener. Concluye Andrés: «Y, considerando, en general, los escritores de cartas de todas las naciones y comparando los franceses con los ingleses, que son los que más se han distinguido en

39. Dice del Deán de Alicante: «ha escrito cartas de correcta latinidad que, juntas en un buen tomo, han obtenido los elogios de los gramáticos y de los eruditos». Loc. cit., p. 154.

este género, creo poder decir con verdad que los franceses tienen más franqueza y fluidez, los ingleses más fuerza y concisión, y manifiestan más el ingenio; unos y otros escriben con naturalidad, pero en los franceses la naturaleza parece más sencilla y espontánea, y libremente abandonada a sí misma; en los ingleses es más estudiosa y sujeta a la meditación y a las reflexiones filosóficas; las cartas francesas manifiestan más estar escritas únicamente para las personas a quienes se dirigen; las inglesas se ven realmente escritas para los amigos, pero pueden parecer compuestas con el deseo de que comparezcan en público. Unas y otras se hacen leer con sumo gusto; pero, queriendo tomar algunas de ellas por modelo sin rebajar el mérito de las inglesas, propondría yo las francesas como más conformes a nuestro modo de escribir y de pensar, y tal vez más propias para un trato amigable y confidencial. Y baste ya de cartas y de Elocuencia epistolar, para la cual más que para ninguna otra sirve sólo una feliz y culta naturaleza, y perjudica singularmente toda apariencia de estudio»⁴⁰.

3. ANDRÉS Y EL VIAJE DE ITALIA: LA CONSTRUCCIÓN DE LAS *CARTAS FAMILIARES*

Se diría que Andrés pretendió una síntesis del «estilo epistolar» y la carta literaria en su sentido de doctrinal o, más bien, científico-humanístico, y esto técnicamente en no contradicción con lo que mantenía Mayans, según vimos. Pero su proyecto fue ambicioso. Mediante las *Cartas familiares* compuso Andrés, si no exactamente la primera obra española que se ocupa de un viaje italiano, sí la inaugural del género propiamente dicho del «viaje de Italia» en las literaturas de lengua española, la primera publicada y la más singular y notable⁴¹. Asimismo, la obra representa, por evidentes razones temáticas, el comienzo más contundente del renacer para la época moderna, desde una situación muy evolucionada de la Ilustración neoclásica, de la tradición literaria hispano-italiana⁴² conducida de nuevo con fuerza (tras el notable episodio doctrinal que describe en este sentido *La Poética* de Luzán) en virtud de la expulsión de los jesuitas, hecho éste que constituye por sí mismo un

40. Loc. cit., pp. 161-162.

41. A finales del siglo XIX se publicaba el viaje que escribió Clemente Antonio Baena y Manzano titulado *De Arcos a Roma en 1761*, anotado por Miguel Mancheño y Olivares y editado en Arcos, Tipografía de El Arcobricense, 1893. Por otra parte, existe en la Biblioteca Menéndez Pelayo un manuscrito no publicado, de José García de la Huerta, exjesuita y hermano del conocido autor dramático, fechado en Bolonia en 1787 según otra copia existente en la Biblioteca Nacional (es decir un año posterior al primer volumen que editara Sancha de las *Cartas familiares* de Andrés) que lleva el título de *Cartas críticas sobre la Italia*. Puede verse un buen repertorio y estudio histórico de los viajes españoles a Italia durante el siglo XVIII en M. Fabbri [en colaboración con L. Brunori], «Viaggiatori spagnoli e hispano-americani», en G. Cusattelli (ed.), *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, Bolonia, Il Mulino, 1986, vol. I, pp. 339-410. Este capítulo de Fabbri se ocupa de los autores citados más Viera y Clavijo (*Extracto de los apuntes del diario de mi viaje desde Madrid a Italia y Alemania*), el venezolano Francisco Sebastián de Miranda (*Viajes. Diarios 1785-1787*), Leandro Fernández de Moratín (*Viaje de Italia*) y el chileno Nicolás de la Cruz y Bahamonde (*Viaje de España, Francia e Italia*). Del mismo Fabbri puede verse también el volumen sobre *L'età moderna della letteratura spagnola. Il Settecento*, Milán, La Nuova Italia, 2000, pp. 122-131, dentro de la *Storia della letteratura spagnola* que edita M. G. Profeti.

42. Para este concepto de «tradición», que a su vez subsume la idea de Menéndez Pelayo acerca de una escuela ítaloespañola, véase P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón, «La tradición literaria moderna hispano-italiana», en *Studi Ispanici* (1997-1998), pp. 151-164.

verdadero ciclo cultural dentro del cual queda alojada la figura de Andrés junto a la larga serie de intelectuales españoles de esa congregación, especialmente Eximeno y Lorenzo Hervás, que le acompañaron en el destierro⁴³. Andrés, instalado en Italia y dedicado abnegadamente a la elaboración de su obra mayor, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, supo aprovechar los viajes y las cuantiosas investigaciones, sobre todo bibliográficas, emprendidas en éstos a fin de procurarse un material muy específico capaz de dar entidad característica y valiosa a un «viaje de Italia» no como obra artística sino fundamentalmente instructiva a finales del siglo XVIII.

La modalidad composicional de cartas en serie, o como pieza individual, tan frecuente en géneros ensayísticos de amplísima variedad temática⁴⁴, fue pues privilegiada por el libro de viajes y, en particular, las obras de viaje cultural (como es el caso del *Viaje de España* de Antonio Ponz o el más historiográfico, extenso e inacabado *Viage literario a las iglesias de España* de los hermanos Villanueva⁴⁵), y entre éstas los viajes de Italia⁴⁶. Así el *Grand Tour. Travels through France and Italy* (1766), de Tobias Smollet. Ya quedó referido lo atinente al problema de género en este sentido y su relación peculiar con el diario según señaladísimamente lo expuso Arthur Young. Ahora convendrá recordar, respecto de las «cartas familiares», la importancia, no siempre exotícista, del «viaje de España», como en las *Lettere familiari* (1763), de Giuseppe Baretti, que viaja desde Inglaterra a Portugal y España; o por otra parte, desde luego, en obras imbuídas, directamente o no, por las propensiones románticas, como *A travers l'Espagne, lettres familières* (1862), de Emile Guinet. Es un hecho que la cultura romántica, y esto obviamente al margen de las cuestiones formales de selección del género epistolar, propiciaría una suerte de alternativa entre el viaje exótico y de aventura, como principalmente, dentro de Europa, lo fue el de España, y el viaje de sesgo educativo o bien de riguroso concepto cultural, que fue el de Alemania, Francia y, muy privilegiadamente, el de Italia según exigía la grandeza artística del Renacimiento y su proyección en el orden fundamental de la civilización de Occidente. Pero volviendo a la selección de modelos constructivos de género, es imprescindible tener en cuenta las

43. Véase M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, BAC, 1978, 3ª ed., t. II; M. Batllori, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, Gredos, 1966. Para una perspectiva sobre el conjunto de la obra de Andrés y los jesuitas atendiendo a la documentación más reciente puede verse nuestro Estudio preliminar con J. García Gabaldón, S. Navarro Pastor y C. Valcárcel de la obra mayor de Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, Verbum-Biblioteca Valenciana, 1997, vol. I, pp. XIX-CCXI.

44. No será necesario ejemplificar; simplemente recuérdese que procedieron con esta modalidad autores europeos tan diversos como Séneca, Tomás Moro, Cascales, Schiller, Madame de Genlis, Madame de Sévigné, Voltaire, Feijoo, León de Arroyal, Blanco White, Montesquieu, Cadalso, Schelling, Daudet, Ganivet, D'Ors y tantos otros. Valga de muestreo. Esto al margen, naturalmente, de las compilaciones de cartas que dan lugar a epistolarios los cuales, si bien a menudo fueron más o menos previstos por sus autores el hecho es que no salieron así de sus manos.

45. Cf. E. Soler Pascual, *El viaje literario y político de los hermanos Villanueva*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002.

46. Por lo demás un caso de viaje de Italia como el del texto en versos endecasílabos en lengua italiana que compuso durante la segunda mitad el siglo XVIII, y quedó inédito, el valenciano Manuel Lassala, *Viaggio da Bologna a Ferrara* (ed. de M. Fabbri, Abano Terme, Piován Editore, 1995), no es ya un caso excepcional sino artísticamente retrospectivo que recuerda el uso antiguo de la epístola artística y mira al pasado.

ejemplares y conocidas *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 & 1740*, del Presidente Charles de Brosses⁴⁷, y el también epistolar *Neueste Reisen durch Deutschland, Boehmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen* (1740), de Johan Georg Keyssler. Todo ello no quiere decir que siempre se haya de mantener constante dentro de un mismo libro una sola modalidad compositiva. Hay ciertas alteraciones. El fenómeno más reseñable en este sentido es, como en realidad ya sabemos, la combinación o convergencia del diario y la carta. El temprano *Nouveau voyage d'Italie* (1691), de Maximilien Misson, está diseñado como diario epistolar y, a este propósito, resulta parecido en cierto modo a *Italianische Reise* (1816) de Goethe, quien compuso de manera vacilante entre carta y diario la obra más relevante del género. Ya señaló Antoni Maczak, a propósito de Misson, que a partir de mediados del Seiscientos la carta se convierte en la forma predilecta⁴⁸. Por su parte, al *Voyage en Orient* de Flaubert, escrito sobre todo al modo del diario, sucede *a posteriori* que puede complementarse mediante la amplia serie de cartas privadas que el autor escribió paralelamente a parientes y amigos. Esto no deja de ser una textual circunstancia extratextual, pero significa una apertura paralela de la obra a tener en cuenta y, si bien se mira, refleja muy señaladamente las condiciones del horizonte pragmático del género. El *Viaje a Italia* de Leandro Fernández de Moratín fue compuesto en cuadernos anotados y numerados a manera de diario, y así lo refleja el texto de la vieja edición⁴⁹, mientras que *De Madrid a Nápoles*, de Pedro Antonio de Alarcón, responde al discurso memorial y sólo puntualmente, al final, se acoge formalmente al esquema de diario⁵⁰.

Una gran tendencia, moderna en general más que estrictamente romántica, concierne de forma decisiva al establecimiento de una nueva prosa, liberada de las restricciones de la convención classicista de la finalidad didáctica, vivaz prosa de expresión autobiográfica entre una de sus posibilidades más características. Esto posee importantes y muy diversos precedentes germinales, como por ejemplo son los casos tan dispares de Santa Teresa de Jesús y de Michel de Montaigne, de quien se recordará que con su secretario redactó un privado *Journal de voyage en Italie* que fue publicado en 1774⁵¹. Las diversas producciones ensayísticas de la gama autobiográfica, más allá de los límites del diario y de las cartas familiares o el llamado «estilo epistolar», se dejaron engastar con frecuencia por partes dedicadas a viajes, como naturalmente había de ocurrir en virtud de condiciones biográfico-temáticas. Las Memorias de Giacomo Casanova, en realidad tituladas *Histoire de ma vie*,

47. Obra que tuvo originalmente el título de *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*. La tradición francesa persistió en el uso durante el siguiente siglo de este criterio de género ya enunciado en el título, según se comprueba en P. Gaigneux, *Lettres familières sur l'Italie* (París, 1869) y O. Lescure, *Lettres familières sur Milan, Venise, Florence, etc., écrites en 1866* (París, F. Bléti, 1906).

48. Cf. A. Maczak, *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, ob. cit., p. 343.

49. Ahora debe verse la edición crítica preparada por Belén Tejerina de la obra de Moratín, *Viaje a Italia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991. Puede leerse en nuestro Apéndice 2 el fragmento moratiniano que seleccionamos por estar dedicado a una reflexión y a varias correcciones de dato detectadas en el viaje de Italia de Andrés. Por lo demás, Agata Lo Vasco, *Il Viaggio in Italia di L. F. de Moratín*, Como, Provincia di Como, 1929, puso en relación la obra moratiniana con las *Cartas familiares* de Andrés.

50. No nos interesa aquí entrar en las particularidades de la evolución del género en la literatura española, que es mucho más relevante de lo que se cree, hasta la segunda mitad del siglo xx.

51. Existe edición española bilingüe: *Diario del viaje de Italia*, ed. de J. M. Marinas y C. Thiebaut, Madrid, Debate/CSIC, 1994.

o la *Vita* de Vittorio Alfieri, por ejemplo, contienen pequeños libros autobiográficos de viajes, a España y otros países⁵².

Como ya quedó dicho en otro lugar⁵³, las *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés* son la obra de un ilustrado neoclásico y cristiano que se propuso una síntesis netamente cultural del viaje a Italia de materia literaria, artística y científica, preparado con austeridad y moderada individualidad subjetivizadora según las pretensiones de una cultura previa a la sensibilidad prerromántica cuyo resultado fue la construcción del proyecto no sólo inaugural en sentido propio, como antes ha quedado dicho, sino de mayor envergadura dentro del género del viaje de Italia en lengua española. Se trata de una obra sobria, de escasa relación mundana, con pretensiones descriptivas y enumerativas de poco frecuente concesión al procedimiento artístico de la prosa y al gusto que proporciona la mera deleitación y la simple curiosidad ante los sucesos directamente humanos, ya personales o ya históricos. Esto no quiere decir que Andrés omita consignar estados de ánimo, pero lo hace con puntualidad incluso por lo común fraseológicamente dosificada. Andrés tiene en realidad un proyecto ilustrado de control y conocimiento empírico y observacional del mundo, sobre todo del mundo positivo de la alta cultura y los bienes que ennoblecen y diferencian a los pueblos. Hay en su discurso un fortísimo sentido de la eficiencia inventarial que permanece inabdicable en las cartas como si fuese éste la causa última que da razón de ser de las mismas. Pero ésta no es sino la causa formal, la manifestación metodológica de un criterio de proclividad científica. La enumeración descriptiva, combinada con la simple enumeración inventarial, es, ciertamente, la fórmula que organiza la disposición central o básica del cuerpo del texto, y tal cosa se realiza en un doble plano que predominantemente —para simplificar— se podría designar como enumeración de lugares y enumeración de objetos contenidos en dichos lugares. Por ejemplo, los observatorios astronómicos o, mejor, bibliotecas y libros o códices que éstas contienen. Éste de las bibliotecas (o librerías, que él dice si son privadas) es sin duda el caso más homogéneo y de tratamiento más específico, además muy desarrollado complementariamente en el tomo sexto. A veces también se

52. Cf. G. Casanova y G. Baretto, *Dos ilustrados italianos en la España del XVIII*, ed. de M. A. Vega y D. Gambini, Madrid, Cátedra, 2002; y «El Viaje de España y Portugal. De la Vida de Vittorio Alfieri de Asti escrita por él mismo», ed. de N. Valdés en *Hermes. Revista de Traducción*, abril (1994), pp. 61-70. Es de notar, pues, y por seguir en el marco no suficientemente estudiado de las relaciones hispano-italianas, el caso inverso de los viajes a España producidos por la literatura de Italia, empezando por el que sería tan importante para la poesía española de Andrea Navagero (*Viaje por España. 1524-1526*, ed. de A. M.^a Fabiá y A. González García), pasando por Giucciardini y terminando —qué mejor— con el joven Croce (*En la Península ibérica. Cuaderno de viaje. 1889*, ed. de F. Fernández Murga, Sevilla, Universidad, 1993). Hay que añadir, además, que existe un buen trabajo dedicado a esta materia durante la segunda mitad del siglo XVIII y que tiene muy en cuenta a Juan Andrés, si bien no es su objeto el estudio de las *Cartas familiares*: M.^a E. Soriano Pérez-Villamil, *España vista por historiadores y viajeros italianos (1750-1799)*, Madrid, Narcea, 1980.

53. Cf. P. Aullón de Haro, «Historiografía, Enciclopedia y Comparatismo: Juan Andrés y la creación de la Historia de la literatura universal y comparada», en P. Aullón de Haro, J. García Gabaldón y S. Navarro Pastor (eds.), *Juan Andrés y la teoría comparatista*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002, p. 19. Para una introducción a las *Cartas familiares* de Andrés puede verse Belén Tejerina, «Ideas reformistas de Juan Andrés a través de sus impresiones venecianas (1788)», *Diccionario*, 9 (1986), pp. 272-289; A. Alberola Romá, «Un viajero español de excepción por la Italia del siglo XVIII: el abate Juan Andrés Morell», en *Quaderni di filologia e lingue romanze*, terza serie, 7 (1992), pp. 7-22; J. A. Ríos Carratalá, «Las *Cartas familiares* de Juan Andrés», en *Quaderni di filologia e lingue romanze*, terza serie, 7 (1992), pp. 86-100; y G. Sánchez Espinosa, «Juan Andrés: el viaje ilustrado y el género epistolar», en P. Aullón de Haro, J. García Gabaldón y S. Navarro Pastor (eds.), ed. cit., pp. 269-286.

enumeran personas, profesores de una Universidad, científicos, y no sólo obras artísticas o libros. En general, se diría que Andrés establece un círculo discursivo de aproximación, comúnmente breve, a partir de la *salutatio* y el *exordium*, para inmediatamente, tras indicaciones de ruta, entrar en el curso de las enumeraciones y, a su vez, las enumeraciones dentro de éstas, y cerrar en último término el círculo discursivo en la inevitable *conclusio*, donde por lo demás anticipa los lugares de que tratará en la siguiente carta. Esto no quiere decir que Andrés no ejerza la *petitio benevolentiae* y habituales fórmulas de cortesía, a modo de costumbre y en realidad poco más que como valor funcional contrapuntístico en la marcha del discurso, como un intento de atenuar la monotonía, fórmulas que desde luego toman por interlocutor al hermano Carlos receptor de las Cartas.

No obstante, la estructura enumerativa referida se quiere deleitosa, al menos para el lector culto y el erudito al que se dirige o para el neófito en vías de instrucción, lo cual no es mucho decir. Es como si el autor aspirase a un equilibrio horaciano de la finalidad que a veces consigue pero que, a fin de cuentas, el atento lector *neutro* advierte que se resiste pues el discurso a la postre permanece constante y guiado por otra poderosísima razón de fondo. Esta razón de fondo otorga sentido último y acabado a aquella otra razón primigenia, de principio y que instrumentalizaba los procedimientos de la *enumeratio* llevando a la práctica la base del proyecto ilustrado de control y conocimiento empírico y observacional del mundo. Y esta razón no es otra que la valoración, la cual surge tanto explícita como implícita, de los conjuntos enumerados en virtud de la utilidad para el bien común y del progreso. De este modo la razón ilustrada se manifiesta con la que es su potente teleología, tan sencilla y eficiente como en cierto modo ingenua. El hecho es que así es ejercida la valoración constante y la crítica ilustrada de aquello que contraviene el buen sentido y el bien común en tanto que es determinable como fallo; una valoración que es de todo punto permanente, situada a modo de base incondicionada de la generalidad de las cosas, sin necesidad de ofrecerse fatigosísimamente manifiesta, pues queda implícita pero activa mediante la abrumadora enumeración descriptiva del conjunto. Hay, por tanto, un término de comparación serpenteantemente implícito que en ocasiones es España y la nobleza española. Por contra, los españoles de mérito presentes en Italia y localizados por Andrés (más de sesenta en una primera aproximación que dice haber hecho), son evidentemente los jesuitas, a quienes dedica buena parte de la primera carta de la obra con el propósito de no reiterarse en ello. Pero la valoración explícita, en ocasiones especiales muy selectiva y ejemplar, ofrece una alteración, una variante la cual accede en realidad a verdadero contrapunto en la marcha del discurso y logra la ruptura de la monotonía y de la sucesión fría y de escasa vivacidad de los lugares y objetos representados. Es cuando la valoración accede, bien a cierto halago estético, o bien, sobre todo, cuando accede a ejecutarse como fuerte crítica, como análisis de evidencia inapelable destinado a la corrección, y ello con todo el valor significativo y político, y hasta quizás de consigna previa (o su contrario por doblez), pero perfectamente amparada ésta en la objetiva realidad de los hechos que se censuran, siempre directamente constatados por el testimonio preciso y concluyente del observador ecuaníme. El mejor ejemplo de ello es seguramente la dura crítica efectuada a la biblioteca Vaticana que se lee en la carta sexta del primer tomo.

Andrés se propone en su régimen valorativo un propósito constante que de vez en vez surge explícito y es evidente que le preocupa en sumo grado. No es otro que el intento del

ethos, del *prodesse*, sobre todo de convencer a la nobleza, a las clases privilegiadas españolas, intento a su vez contrapesado composicionalmente por el antedicho halago estético; el intento de que éstas clases, malgastadoras de dinero y patrimonio en inutilidades tomen por modelo a la culta nobleza italiana, involucrada en el progreso de las artes y las ciencias. Cabría decir, pues, que el Abate promueve un desarrollo del mecenazgo y la protección de los medios culturales desde el criterio de que la generalización de estas actividades, ennoblecendo a quienes las ejercen, constituiría la forma decisiva de superar los problemas del atraso español de la época. Asimismo, la idea tan dieciochesca de *utilidad*, permanentemente implícita en toda la serie epistolar, guía a Andrés en la significativa crítica con que concluye la última carta del tomo primero de la obra a propósito de la distribución del agua y tras haber enumerado villas y fuentes: «A la vista de tantas aguas y de magníficas villas me ocurría con mucha frecuencia una reflexión que me disminuía gran parte del gusto que producen tan hermosas vistas. Causa compasión, y aun una especie de horror, el ver toda la campaña romana tan yerma, árida, estéril y perdida».

Aunque a primera vista probablemente no lo haya de parecer, estamos por decir que sobre el lector no memorioso sino más bien susceptible, las *Cartas familiares* de Andrés producen una rara fascinación; fascinación tal vez suscitada por el juego de unas enumeraciones secamente descriptivas y ajenas al color, o hurtadas al mismo, pero con familiar naturalidad verbalmente dispuestas, y por otra parte los estrictos incisos, puntadas de constatación emocional o de las percepciones, del golpe de vista, en los casos extremos una un tanto misteriosa prolongación de los procedimientos de la écfrasis curiosamente vivificados en un permanente movimiento lento del curso general en cuyo interior las cosas, los objetos y edificios se suceden de manera más que ordenada catalográfica e inexorable.

4. EL VIAJE DE ANDRÉS EN ORDEN A UNA TEORÍA DE LOS LUGARES

El punto de vista de Andrés, como en realidad ya ha quedado dicho, es científico, literario y artístico, o sencillamente en amplio sentido científico, en tanto que éste es el modo dominante de aprehensión. Es por ello un sujeto de conocimiento riguroso, enciclopédico y totalizante para quien las cuestiones tanto histórico-políticas como mundanas y costumbristas constituyen un mero y puntual contrapunto o lugar subsidiario en el régimen de las disposiciones. Por lo demás, si el sujeto ejerce una ideología o un proyecto de incidencia de ésta, sólo es así por cuanto ejerce la crítica desde una mentalidad ilustrada y cristiana por lo común asumida, o que habría de serlo, por los coetáneos; y si ejerce una proyección psicológica, o pasional e imaginativa, sólo lo es en grado mínimo, en virtud de la restricción científica y de una cultura neoclásica que permanentemente se mantiene ajena, en el caso de Andrés, a la sensibilidad prerromántica. Y a esto debió también contribuir en mucho no ya la filosofía sensista, naturalmente, sino el carácter y la inclinación personal, pues no se olvide que aun tratándose de un sacerdote español y en Italia corrían tiempos fuertemente prerrománticos. Pero Andrés, si prudentemente nos oculta o no confiesa alguna pasión secreta o asunto que no hemos llegado a conocer, lo que desde luego podemos afirmar es que no fue un hombre atormentado.

El abate Andrés, que va para veinte años que vive en Italia cuando comienza a publicar sus cartas de viaje y, por tanto, no es el viajero usual enfrentado a un universo geográfico y cultural desconocido, compone dichas cartas en Mantua, a algunos meses de distancia, en su lugar de trabajo, en el Palazzo de los marqueses Bianchi, que le acogen como uno más de la familia, y disponiendo sin duda del conjunto de materiales o anotaciones que ha ido acumulando, más posiblemente otros auxiliares.

Es evidente que para Andrés poco podía significar una apreciación de Italia desde un punto de vista como el costumbrista. Esto no quiere decir que efectuase sus viajes italianos ajeno a la impresión de la novedad y a la sorpresa de lo imprevisto, pero en todo caso muchísimo más prevenido que el común viajero, por más que la contemplación y el discurrir del pasaje italiano ofrezca casi por principio a todo aquel que lo emprende el juego de contrastes y memoria que viene a representar, aun para el hombre medianamente culto, un mundo sucesivamente tan comentado y descrito por anteriores viajeros y tratadistas. En fin, baste con recordar lo que significa para la época en que escribe Andrés la precedencia de Winckelmann. El hecho es que Andrés no describe en sus cartas la proyección de una, la más común, doble y larga línea cuasi paralela de ida y vuelta de viaje; Andrés tiene un lugar de base, Mantua, que es tanto lugar de partida como de retorno, y así sucesivamente en todos sus viajes. De manera que el *topos* andresiano del viaje, que es triple, concatenado, posee circularidad, cerramiento en una misma localización de partida y llegada última, de principio y fin, lo cual pareciera solidario con el sentido *enciclopédico*, del cerrar en círculo, de sus viajes. Éstos ofrecen una simetría triangular configurada por dos formas elípticas superiores, a derecha e izquierda de Mantua, y una elipse inferior en vertical, mucho más larga, en coincidencia con la geografía peninsular italiana, y haciendo forma de cruz. Asimismo, es preciso subrayar que el viaje de Italia es el más literario y libresco, en tanto que viaje y en tanto que obra literaria, y esta consideración atañe a la percepción de los lugares por parte del viajero.

La perspectiva científica y erudita hace de Andrés un viajero urbano, de los lugares del saber. Probablemente, sólo la objetividad geográfica unida a la necesidad narrativo-descriptiva de un contrapunto hace a nuestro autor ocasionalmente paisajista. Esto es, sus paisajes, restringidamente descriptivos salvo excepciones, son pocas veces de naturaleza y sí numerosamente urbanos y aún mucho más de panorama arquitectónico. Si Andrés elabora un discurso entretendido, según dijimos, mediante la *enumeratio*, ésta podría decirse que lo es, en primer término, de ciudades. Las ciudades constituyen los lugares mayores y tópicos del libro de viaje, y si las mismas son los lugares absolutamente preferentes del viaje de Italia, todavía lo son más para Andrés, un intelectual que opera organizando los «lugares del saber», es decir dentro de las ciudades. Pero el Abate, en primer término, al igual que el común viajero, ha de afrontar la tópica del *ludibus urbium* que desde antiguo regía, a modo de esquema de *loci*, el tratamiento retórico de la ciudad, tanto en lo que se refiere al *dentro* como al *fuera* de la misma. Es el esquema transmitido por los *Excerpta Rhetorica*: antigüedades y fundadores, situación y fortificaciones, fecundidad de campos y provisión de agua, costumbres, edificios y monumentos, hombres célebres; esquema que Andrés, antiguo profesor de Retórica, procura seguir con precisión enumerativa y escueta atendiendo al caso concreto de la ciudad de que se ocupa. Situado en la posición de *fuera*, y según era de esperar, Andrés se sirve del panorama, de la vista panorámica como impresión

plástica y general de las ciudades, y recurre a las enumeraciones, bien como adelantamiento introductorio, bien incluso como pintura abreviada de los elementos de la naturaleza.

La posición de *dentro* de la ciudad desarrolla especialmente la función descriptiva y la tensión de este proceso mediante la dicotomía interior/exterior, las indicaciones de dentro y fuera de los edificios, las «fábricas» que él dice. La relevancia adquirida en la obra por los lugares de estudio (bibliotecas, universidades, academias, colegios, observatorios astronómicos), induce a diferenciar éstos de los restantes públicos, comúnmente, o privados, sean religiosos o civiles (catedrales, iglesias, hospitales, palacios, villas y el caso de función intermedia de los museos). A Andrés le interesa sumamente la arquitectura, su descripción, reestructurando fuertemente así la dicotomía fuera/dentro y su representación del espacio. Suele haber unas señas del lugar, y los interiores de los edificios son recorridos en su orden natural. Respecto de la pintura y la escultura, esto es los objetos que allí se contienen, se muestra más secamente enumerativo. En ningún momento ensaya describir una obra pictórica, si bien de algunas esculturas dice sus partes. Pareciera, pues, que Andrés mantiene rigurosamente la acomodación al discurso, a la representación espacial que éste procura, de la espacialidad real de los lugares. En el curso de la descripción de edificios, a veces queda relacionado intensamente el paso de parte a parte mediante el verbo «entran», subsiguiente a un anterior «se ve» y con frecuencia precedente de un «tiene» o «hay» que incide en la observación que conduce a la acumulación enumerativa y otorga base empírica, el haber, a los conjuntos de valor. También existe, desde luego y una vez entrado en materia, la elipsis declarada, como es bien sabido que acostumbran los autores de libros de viajes. Esto funciona a menudo como mecanismo selectivo tanto de lugares como de los objetos de éstos. Existe, por tanto, una fuerte especialización topográfica y de análisis macroscópico. Por lo demás, de manera un tanto regida por el efectismo, en ocasiones se recurre al «golpe de vista», incluso así expreso, al modo de la hipotiposis a fin de indicar la notable impresión producida por la visión simultánea y súbita de un conjunto. Y esta figura se diría que es a su vez imagen del conjunto de la obra, conjunto más reconstruido por medio de la estratificación de los lugares que no por la acción del tiempo, según exige la epistemología de las ciencias positivas.

FRIEDRICH SCHILLER Y LA BIOGRAFÍA¹

ESTE ARTÍCULO trata en primer término de ofrecer una reflexión de valor teórico general acerca del género de la biografía, proponiendo incluso una diferenciación de tipos, en la cual es distinguida con especial mención la biografía dedicada por Rüdiger Safranski a Friedrich Schiller. En segundo lugar se hace examen de la bibliografía biográfica acerca del gran poeta y pensador alemán para, finalmente, centrar el estudio en el referido libro de Safranski y el significado de la figura y la obra schillerianas.

El doscientos aniversario de la muerte de Friedrich Schiller el nueve de mayo de 2005, entre otras muchas cosas probablemente de muy inferior relieve que han teñido insistentemente casi dos años de la actualidad cultural alemana y pese a que no seamos amigos de las efemérides por sí, es preciso reconocer que cumple un verdadero salto en la construcción de la biografía del gran poeta y pensador. Ha sido un fenómeno hasta cierto punto paralelo al acontecido respecto del *Quijote*. Sea como fuere, nosotros estimamos que Schiller es no sólo un extraordinario poeta y, asimismo, pensador, aún no bien reconocido, sino una figura esencial y decisivamente ejemplar no ya para la cultura alemana, de la que representa lo más elevado, o la europea, sino en particular para la española, en la que ha tenido escasa incidencia.

1

El género de la *biografía*, que bajo apariencia de sencillez posee no sólo una singular y complicada gama de tipos sino también una historia bastante difícil como es usual en cualquiera de las distinciones de ese régimen de categorización literaria como taxonomía de entidad o clase, no ha disfrutado durante las últimas décadas, a diferencia de la *autobiografía*, de una atención preferente. Esto es, los estudios sobre el género biográfico en ningún momento han alcanzado a desempeñar un lugar relevante en el escenario de la crítica moderna, a no ser que por tal entendamos, sobre todo, el ejemplo especial de su utilización en tanto que procedimiento para el estudio crítico literario de gran difusión ejercido e ideado sobre todo por Sainte-Beuve en el siglo XIX. Veremos que hay otros ejemplos muy importantes y desatendidos, pero nada parangonable al crecimiento casi o un tanto sistemático, con características de tendencia, observable en el estudio de la autobiografía

1. [Escrito en colaboración con M.^a Rosario Martí Marco].

durante las últimas tres décadas del siglo xx², diríase que como mecanismo compensatorio del ahistoricismo estructural-formalista. De lo que se constata una proyección inversa a la decreciente sufrida por ese tipo de crítica durante un periodo de tiempo en el que ésta asiste a un ocaso aun más rápido de lo que había sido su triunfo en realidad neo-neo-positivista. Sea como fuere, la habilitación de los principios técnicos generales para la elaboración de la biografía moderna hay que decir que se encuentran, como no podía ser de otro modo, en el siglo xviii, época en la que se generaliza el uso del término, pues tales principios no habrían de ser más que los propios del trabajo crítico historiográfico de una Ilustración maltratada por los románticos en beneficio propio, como muy bien supo hacer ver Ernst Cassirer en su magnífico trabajo sobre el pensamiento ilustrado³.

Es así preciso empezar por reconocer la evidencia de que la biografía es por principio un género de base histórica, cosa que corrobora el estudio de sus orígenes; y su disolución o aminoramiento híbrido, que correspondería a un cierto tratamiento o la identidad de la materia, pertenecerá al proyecto influyente de la ficción, a la biografía novelada o bien a la novela biográfica ya como estatus genérico diverso. En todo caso se trata, como es evidente, de discursos narrativos, de representaciones de lo concluso y perfectivo mediante formas del relato con eje en la tercera persona y que toman por objeto una vida, un personaje histórico del ámbito que fuere el cual, al decir del conocido tópico especificado por Goethe, ha de trenzar el conjunto posible de relaciones con su época, incluido el modo en que dicho personaje, dada la coincidencia de ser escritor, integre la representación de la época en su propia obra. Estamos, por tanto, ante discursos que se acercan o alejan de la historiografía propiamente dicha en la medida en que se sirven en proporción subsidiaria de la ficción o de la invención fantástica, proporción ésta mediante la cual su incremento entra en la posibilidad de una deriva cuyo extremismo por desequilibrio puede oscilar entre dos opciones, la tergiversación de hechos y la propuesta de conjeturas basadas en modificaciones hipotéticas de los mismos. De este modo quedan delineadas con claridad las fronteras del género, desde la pura historiografía a la ficción autónoma o que sobrepasa los límites funcionales asumibles por la reconstrucción supositiva de contenidos necesaria para la eficiencia en la articulación del discurso narrativo. Y de este modo queda corroborado asimismo el justo sentido del argumento de Hegel cuando al distinguir entre «géneros poéticos» y «géneros prosaicos», discernía de entre estos últimos los dos casos tradicionales y especiales de la oratoria y la historiografía, por su proclividad o aproximación al modo de representación poética, es decir de lo interno de la conciencia a resultados de un modo intuitivo de aprehensión de una totalidad en sí completa y autónoma sin otra conexión de tipo racional, de lo que se sigue una ambivalencia o capacidad de deslizamiento entre lo poético y lo prosaico⁴.

2. A partir de 1970, año de la primera monografía de Philippe Lejeune sobre la autobiografía francesa y un ensayo de Jean Starobinski sobre el estilo autobiográfico, se hace perceptible este fenómeno que, sin embargo, venía gestándose muy lentamente desde la primera década del siglo como superación o, más bien, replanteamiento de la cultura literaria decimonónica.

3. Cassirer, E., *La filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1972, 3ª ed. rev.

4. Hegel, G.W.F., *Estética*, ed. de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, vol. VIII. Puede verse un desarrollo de esta cuestión, y en sentido pertinente para lo que sigue, en Aullón de Haro, P., *Teoría del Ensayo*, Madrid, Verbum, 1992, pp. 101 y ss.

Denominaremos a esta última especificación del extremo «prosaico» mediante el término más actualizado y especificativo de «ensayístico» que, por lo demás, hace patente cómo, excluidas las producciones de discurso científico, caracterizadas por la utilización de elementos de lenguaje no natural, el conjunto «literatura» no es sino la suma de los géneros poéticos (esto es la tríada lírica/épica-novela/dramática) y los géneros designables como ensayísticos por ajenos al predominio de los procedimientos artísticos frente a las configuraciones ideológicas. Siendo de notar por último que la subsiguiente asunción del género del ensayo propiamente dicho como centro de la serie ensayística, pone de manifiesto dentro de ésta la existencia de un primer segmento temáticamente no marcado (artículo, discurso, tratado) frente a un segundo predeterminado temáticamente en el que junto a la utopía, el proyecto, la autobiografía o el diario o las confesiones y en general los géneros memorialísticos se sitúa de manera natural la biografía. Este orden de cosas muestra la doble tendencia dialéctica de aproximación sucesiva (primer segmento) hacia los discursos de género teórico y científico frente a esta otra de acercamiento a los discursos más específicamente artísticos y de ficción, aunque es de todo punto conveniente subrayar que el aspecto de ficcionalidad no es plenamente caracterizador o especificativo, ni por presencia ni por ausencia, de la entidad poética o bien ensayística de los géneros. Nótese, para ser breves y contundentes, cómo los discursos de la poesía lírica corresponden tanto o más que a la ficción a la autobiografía, es decir a una supuesta historia real acontecida. Por otra parte, si algunos de los géneros ensayísticos temáticamente predeterminados y el ensayo en su sentido más propio, vienen naturalmente definidos por una constitutividad dieciochista fundada en la libertad kantiana y la caída del finalismo poetológico neoclásico, no cabe olvidar que, pese a este dieciochismo avanzado que en buena parte los fundamenta o, según los casos, meramente reconstituye, existe, como siempre es de esperar, una genealogía secular y milenaria que da razón de una inolvidable cuestión de orígenes más o menos remota o vinculante.

La biografía, la reconstrucción de *las vidas* de los hombres y sus obras se halla en la fundación de la historia literaria, filosófica, artística y científica. No existe, en origen, historiografía sin biografía, e incluso sin las primigenias listas o tablas y los estudios de bibliografía (antecedentes de la posterior anticuaria), según quedaría atestiguado desde Aristóteles de Tarento, Calímaco, Plutarco, Diógenes Laercio⁵, y desde Suetonio, Tácito..., o la época cristiano-latina subsiguiente de los Padres de la Iglesia, el antecedente Eusebio y, propiamente, San Jerónimo en *De viris illustribus*; desde Vasari o Palomino en el siglo XVIII con las vidas de los pintores. La forma de la anécdota, modalidad fundamentalmente biográfica, compilada desde Aristóteles al menos, permanecerá con la evidencia del mismo término en la configuración biográfica e histórico-artística de los pintores ingleses y explica transversalmente el sentido del *bios* como principio de las historiografías especiales, o por conceptos, de seguir el término hegeliano. La antigua Retórica, a la par que el concepto de personaje ambivalente para la poesía y la historia suministrado por la Poética, si bien se mira proveyó no sólo de una psicagogía y unos «caracteres» igualmente de valor ambi-

5. Véase Momigliano, A., *Ensayos de historiografía antigua y moderna*, México, FCE, 1993; y *La historiografía griega*, Barcelona, Crítica, 1994; Caerols, J. J., «La evolución de la Historiografía literaria clásica», en Aullón de Haro, P. (ed.), *Teoría de la Historia de la Literatura y el Arte*, Madrid-Alicante, Verbum (Teoría/Crítica), 1994, pp. 35-83.

valente sino de una doctrina y una práctica eficiente del discurso epidíctico como censura y sobre todo halago en especial en función de *laudatio* y de discurso funerario biográfico o semibiográfico. Con referencia a la época moderna, se ha repetido de manera insistente que británicos y norteamericanos europeos en general desempeñan la maestría y profusión de los géneros tanto biográfico como en general memorialísticos y de viaje. Esto parece ser cierto en lo que se refiere a la biografía, aunque diremos que es dudoso respecto del memorialismo autobiográfico y radicalmente falso respecto de la literatura de viaje. La biografía moderna, su sentido heredero de la finalidad horaciana clasicista de la instrucción deleitosa a menudo incardinada en la pedagogía del ocio cultivado o el entretenimiento didáctico de las «vidas ejemplares», refundó la notable tradición biográfica anglosajona, ya en nuestro tiempo y en general durante los siglos XIX y XX muy disputada por alemanes, franceses, italianos y españoles. Es de notar cómo la fama inglesa de Carlyle muy justificadamente se puede empujarse fuera de su lengua, cosa que es de advertir de forma significativa a propósito de la biografía primeriza que compuso sobre Friedrich Schiller, obra apreciada en virtud de su claridad, incluso por Goethe, pero de todo punto insuficiente. Qué duda cabe de que el gran lector de biografía (por lo común parejo al de autobiografía), de acuerdo con el nacimiento moderno de este género en buena medida sustituyente de los florilegios y misceláneas o similares arraigados en la gama del centón, es el lector moderno que surge a partir de la Ilustración neoclásica y el prerromanticismo. En España es preciso reconocer que este fenómeno se abrió paso de manera más tardía, si bien acabó por ofrecer en su siglo XX tres casos de autores verdaderamente extraordinarios, incluso desde el punto de vista teórico el primero de ellos: Eugenio D'Ors⁶, Ramón Gómez de la Serna y Gregorio Marañón; autores cuyas obras e ingenio en nada desmerecen sino acaso sobrepasan a otros grandes europeos como Renan, Stefan Zweig o André Maurois.

A diferencia de la subjetividad autobiográfica y la conformación del autorretrato como exposición al mundo de la esfera íntima del individuo por él mismo, la biografía representa la objetividad histórica, el retrato y la vida como objetividad e interpretación del mundo a través de un personaje, es decir, de alguien que relevantemente aparece en la escena reconstruida mediante vestigios del tiempo pasado. Por ello, mientras que la autobiografía pertenece al mundo del autoanálisis y la exhibición, el intimismo y la autojustificación, la biografía compone un cuadro sustanciado mediante procedimiento hermenéutico y consecuencia de reconstrucción testimonial objetivista con descubrimiento para el autor y no sólo para el lector. En cualquier caso, adviértase que la gran biografía sólo puede alcanzar a serlo mediante el gran personaje en justo sentido, puesto que sin profundidad de espíritu todo cae. Actualmente, ya bien sobrepasada la época brillante de la biografía psicoanalítica, todo parece indicar que asistimos a un rebrote de los estudios⁷ y de las producciones biográficas, a veces a resultas de la mera efeméride que en cierta medida gobierna a modo de

6. Eugenio D'Ors se propuso, mediante el término de «angeología» y dentro de la Poética, es decir el estudio del conocimiento, el trabajo y el juego, una doctrina acerca de la «personalidad», a la que puede accederse especialmente en su epistolar *Introducción a la vida angélica*. D'Ors digamos que se aleja así al tiempo que complementa la visión biográfica de Wilhelm Dilthey sujeta a la construcción de las ciencias del espíritu.

7. Véase la reciente e interesante compilación, aunque francófona y por lo demás irregular como la mayor parte de estas elaboraciones de ocasión académica, de Robin, J. Y., Maumgny-Garban, B. de, y Soëtard, M., *Le récit biographique*, París, L'Harmattan, 2004, 2 vols.

calendario la vida cultural. A tal se debe una biografía reciente e importante como *Cervantes visto por un historiador*, de Manuel Fernández Álvarez⁸. Cabe decir que frente a la biografía psicoanalítica (llámesela «profunda» o como fuere, entendiendo por esa calificación que se ocupa tanto de lo acontecido como de lo deseado por el personaje, cosa que a manos de especialistas vendría a constituir, aun en el común de los casos, casi una psicopatología de las aspiraciones), la biografía de gran solidez histórica al tiempo que de gran amplitud cultural de miras diríase que ofrece la alternativa contemporánea y abre a buena altura el círculo cuyos otros puntos decisivos vendrían aproximadamente determinados por una gama que tal vez pueda perfilarse mediante una mensurable decena de tipos: la biografía intelectual y su extremo de la biografía como monografía especializada, incluso de pequeño formato o extensión relativamente breve, tal sucede con la de Gianfranco Poggi titulada *Incontro con Max Weber*⁹, que tras un capítulo inicial cede a la tematización predominantemente teórica aunque no de gran dureza; la biografía de peripecia y aventura, con frecuencia dedicada a personajes históricos que suelen oscilar entre la *María Estuardo* de Zweig y el movido relato del aventurero y el político como el frecuentado Napoleón; la biografía instructiva y ejemplar, así las didácticas de sabios y nobles artistas, de indudable tendencia divulgativa y con frecuente derivación hacia las necesidades del público juvenil y por ello no pocas veces de autoría devaluada; la biografía testimonial, a menudo de guerra o de escenarios conflictivos o representativos de una cultura de época, pero también netamente cultural, y que puede derivar en la especialización del otorgamiento preferente de la voz o el discurso a los coetáneos (es el caso de una subtitulada «biografía oral de Jack Kerouac», el más joven y malogrado escritor de la generación *beat*¹⁰); la biografía dialectizada o integradora de una contrafigura o par, o sencillamente el fuerte fondo de la vida cotidiana, ese modo de historiografía, o un punto de vista ideologizado en ocasiones excluyente, como es el feminista, de lo mejor de lo cual bien mezclado hay buena muestra en *Christiane y Goethe* de Sigrid Damm¹¹, a quien después nos referiremos a propósito de Goethe; la biografía ponderada y de notable servicio a la cultura histórica y literaria, preferentemente entre interpretativa y descriptiva, casi por principio extensa sin ser academicista pero con ambición y responsabilidad manifiestas, así el notabilísimo *Jaume I* de José Luis Villacañas¹² y el reciente *José María Blanco White o la conciencia errante*, de Fernando Durán López¹³; y acaso convenga concluir con la equilibrada, rigurosa pero también amena y responsable biografía, no muy extensa, sobre figuras del nivel más alto, terreno en el que no es fácil llegar a buen puerto y no es de extrañar que haya sido buen banco de trabajo para ciertos intelectuales norteamericanos inteligentes al tiempo que incapaces de dejarse dominar o reconducir por el gran peso de la bibliografía y la profunda grandeza del biografiado: así ocurre señaladamente con el eficaz *San Agustín* de Garry Wills¹⁴. Bien, cerraremos este círculo con una décima

8. Fernández Álvarez, M., *Cervantes visto por un historiador*, Madrid, Espasa, 2005.

9. Hay versión española de Madrid (Alianza), pero ya la ha habido justo antes o casi a un mismo tiempo en Buenos Aires (Nueva Visión, 2005).

10. Gifford, B. y Lee, L., *An oral biography of Jack Kerouac*, Nueva York, St. Martin's Press, 1978.

11. Damm, S., *Christiane und Goethe*, Frankfurt, INSEM, 2000 (Hay versión española).

12. Villacañas, J.L., *Jaume I el Conquistador*, Madrid, Espasa, 2003.

13. Durán López, F., *José María Blanco White o la conciencia errante*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

14. Wills, G., *Saint Augustine* (versión española en Barcelona, Mondadori, 2001).

posibilidad que sólo en parte nos devuelve al principio, al *Cervantes* de Fernández Álvarez, pues ahora se trata de proponer o identificar la «biografía total», la plenitud mediante la síntesis o el encuentro de los procedimientos más valiosos conducidos al grado de excelencia a través de la capacidad de resolución en horizontes de altura extraordinaria.

Cervantes era a no dudarlo el magnífico personaje para ello, puesto que reúne en sumo grado humanidad, arte y clave histórico-cultural; sin embargo, el *Friedrich Schiller* de Rüdiger Safranski¹⁵, que también responde editorialmente a la circunstancia de efeméride, y cede en contenidos históricos y de aventura pero crece en los de pensamiento individual y de época, es nuestra determinación de *biografía total*, a la cual accede el autor, como veremos, tras prolongada experiencia y con propósitos muy deliberados mucho más allá de la mera efeméride del bicentenario del clásico. Sólo pondremos un reparo a Safranski, estrictamente de interpretación filosófica, que es su no identificación del fuerte y cenital neoplatonismo schilleriano, cuando menos en el momento unitivo de las dos obras teóricas mayores, las *Cartas sobre la educación estética del hombre* y *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, que es su concreción poetológica aun general.

En fin, una vez que comienzan a amansarse las aguas de los homenajes bibliográficos y los más diversos fastos, nosotros queremos también contribuir y con cierta singularidad al homenaje de un autor que forma parte de nuestra propia biografía y es clave esencial, todavía no debidamente reconocida, del pensamiento moderno de Occidente.

2

La pionera biografía de Thomas Carlyle abrió paso a una prolongada investigación que había de empezar por un esfuerzo documentalista y positivo que hubo de madurar ya avanzado el siglo xx con una obra como la de Friedrich Burschell¹⁶. Carolina von Lengefeld, cuñada de Schiller y gran amiga, escribió a una distancia de 50 años de la muerte del autor la primera biografía alemana. Desde entonces se han compuesto diversas biografías de Schiller. Se ha investigado sin limitaciones su figura histórica, su abundante obra y la incidencia de todo ello en el ámbito literario, menos en el filosófico. Es de añadir que no pocas veces ha sido criticado o hasta vilipendiado y no sólo por determinados políticos del periodo nazi. En el año 2000 cabe decir que se inicia el proceso biográfico que va a conducir al doscientos aniversario con la excelente biografía en dos volúmenes del profesor Peter-André Alt, brillante germanista de la Universidad de Ruhr-Bochum¹⁷. La obra tuvo gran repercusión y produjo opiniones encontradas, todo lo cual sin duda fomentó la posibilidad de otros intentos.

15. Safranski, R., *Friedrich Schiller, oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*, Munich, Carl Hanser, 2004, 559 pp. Versión española de Raúl Gabás: *Friedrich Schiller o la invención del Idealismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 2006. La obra se completa útilmente con apéndices de Cronología, Bibliografía, Notas e Índice onomástico. La Bibliografía, que consta de Obras, Cartas, Testimonios, Biografías y Estudios, añade en la edición traducida un epígrafe de «Obras de Schiller en lengua española» incompleto y desinformativo. Por último, es de señalar que también se debe al mismo Safranski, con intención claramente complementaria, *Schiller als Philosoph. Eine Anthologie*, de 2005.

16. Burschell, F., *Schiller*, Hamburgo, Rowohlt, 1968.

17. Alt, P.-A., *Schiller. Leben-Werk-Zeit. Eine Biographie*, Munich, C.H. Beck, 2000, 2 vols., 737 + 686 págs.

La biografía de Alt, de estilo académico, seria, extensa y rigurosa, es fruto de un trabajo de investigación orientado fundamentalmente a contextualizar la obra literaria de Schiller en la sociedad, la cultura y el pensamiento del siglo XVIII. A lo largo de sus dos volúmenes integra algunos subcapítulos de la biografía vital de Schiller, pero no es este tipo biográfico su objetivo. Es obra de orientación científico-humanística y quiere subrayar que la pasión de Schiller fue la literatura, y por ello ya en los primeros capítulos hace un acercamiento a la teoría de lo bello, a las Cartas de *Kallias* y a la revisión de Kant. El primer volumen recoge la vida y obra de Schiller desde 1759 hasta el periodo de la Revolución francesa. Alt ilumina el paisaje político y cultural del XVIII y desarrolla los puntos centrales de la formación cultural del personaje. Se presenta al médico y antropólogo que aprende a estudiar el espíritu humano; al lírico comprometido que señala la liquidación del ordenamiento absolutista con sus desigualdades sociales; al joven aspirante a dramaturgo con olfato para los efectos grandilocuentes que busca suerte en Mannheim; al ágil publicista y narrador, cuyos trabajos parecen ser cortados a la medida del mercado literario. El primer volumen concluye con un panorama sobre los escritos históricos y el hito de la Revolución Francesa. El segundo volumen describe el periodo clásico, desde 1791 hasta la muerte de Schiller en 1805. Alt investiga los estudios filosóficos, de estética, y su relevancia en la elaboración intelectual de los acontecimientos políticos en el ámbito de la revolución Francesa. La importante alianza vital con Goethe, los proyectos de revistas y las controversias con la generación de jóvenes autores como los Schlegel se convierten en los elementos esenciales de esta fase clásica. Se presentan con todo detalle los trabajos de poesía, en amplio abanico desde los poemas de ideas hasta las baladas. Finalmente aparecen las disputas sobre la actividad teatral en Weimar y los grandes dramas históricos, que se inician en 1796 con la trilogía de *Wallenstein* y cuya aparición se sucede de forma trepidante hasta *Guillermo Tell*. Es decir, se trata en conjunto de una reconstrucción modélica.

Es 2004 el portentoso año biográfico schilleriano. En coincidencia con la obra de Sifranski y todas a las puertas del bicentenario, se publican las biografías de Damm, Aufenanger, Haller-Neumann, más la feminista de Baur y, ya al año siguiente, añadiremos en último lugar, la de Lahann¹⁸.

La berlinesa Sigrid Damm, concienzuda conocedora de los clásicos de Weimar, ofrece una vida de Friedrich Schiller¹⁹ concentrándose para el desarrollo biográfico en las personas que fueron jalonando la existencia del personaje, influyéndole o relacionándose con él en mayor o menor medida, y en el punteo de los hitos de la vida personal. Todo ello de forma muy localizada y concretizada, adoptando sobre todo la perspectiva de la microhistoria y la focalización preferente de la vida cotidiana y privada. A fin de cuentas, para esta autora merecen mayor consideración las condiciones y circunstancias que hicieron surgir cada una de las obras que las construcciones literarias en sí. A este fin se articulan abundantes

18. Recordaremos que también de 2004 es la edición de Gellhaus, Axel y Oellers, Norbert (Eds.), *Schiller. Bilder und Texte zu seinem Leben*, Köln, Böhlau Verlag, 2004. Y aún hemos alcanzado a los siguientes estudios con fecha 2005: Luserke-Jaqui, Mattias, *Friedrich Schiller*, Tübinga, A. Francke Verlag, 2005 (también ed. de: *Schiller-Handbuch. Leben – Werke – Wirkung*, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 2005) y el primer volumen, monográfico, *Poeta y filósofo: Friedrich Schiller (1759-1805)*, de la nueva revista *Educación Estética*, 1 (2005), de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, revista evidentemente de advocación schilleriana según su título declara.

19. Damm, S., *Das Leben des Friedrich Schiller. Eine Wanderung*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 2004, 500 págs.

citas, especialmente procedentes de cartas, diarios, almanaques y otros documentos (que aparecen siempre en cursiva, aunque sin indicar la procedencia de la cita), cosa que confiere al libro una gran fluidez y un apreciable rigor histórico en el tratamiento de los hechos y anécdotas familiares. Para este propósito Damm efectúa un solícito estudio epistolar y de fuentes y entrega en abundancia datos interesantes y todavía desconocidos para el lector. De alguna manera se puede decir que la autora ha trazado el marco y ha hilvanado la biografía a partir de las fuentes documentales, logrando un resultado francamente enriquecedor, compuesto de manera elegante y con un gran sentido positivo y vital en sus formulaciones. Acaso no sea excesivo afirmar que la redacción, muy preferentemente elaborada mediante una sintaxis de frase muy corta, con abundantes nominalizaciones y formas verbales de presente, confiere al texto una gran frescura e incluso puede hacerlo recomendable para estudiantes que aprenden la lengua alemana.

Cabe decir que sorprende la discreción y dulzura con que Damm se asoma a los momentos más importantes de la vida de Schiller: la muerte de sus padres (p. 267) y de sus hermanas, sus relaciones sentimentales, etc., sin dar pábulo a ironías ni a burdos comentarios. Damm se atiene a los hechos y documentos y, por ello, no especula acerca de aspectos filosóficos o teológicos si éstos no se encuentran en los testimonios escritos; no se propone, como ha quedado dicho, ni estudio ni valoración de la obra schilleriana, como es habitual, de una u otra manera, en otras reconstrucciones biográficas, sino que se limita a contextualizar el momento de su creación. De ahí la ausencia de dimensión teórica y filosófica, que contrasta con el proyecto de Safranski, si bien se ofrece a grandes pinceladas un trazado de relaciones con Fichte, Herder, Hölderlin y otros notables, y se subraya también el comienzo de la fase de la filosofía del arte con las obras *Sobre la gracia y la dignidad* y *Sobre lo sublime* en tanto que resultado de las lecturas de Kant (p.144).

De otra parte, el punto de partida del compromiso de Schiller con la materia historiográfica, piensa la autora (p. 203), fue simplemente una grave situación financiera: la historia no estuvo nunca en su meta, sino que fue un medio encontrado para llegar a su fin. Con gran profusión de detalles Damm hace relato de las condiciones y la falta de medios, a veces de extremada necesidad, y la desesperada situación económica que acompañó los primeros años de Schiller como escritor (p. 78); realiza un recorrido exacto a través de las deudas, préstamos, anticipos, intereses, donaciones especiales, que le facilitarían a Schiller su trabajo, aunque sometándolo a una fuerte presión. Registra asimismo con mucha precisión las quiebras de salud, accesos de fiebre, catarros, la gran dependencia enfermiza de los cambios climáticos, las indisposiciones, las depresiones y crisis que acompañaron a Schiller hasta el final de sus días, en la primavera de 1805.

Ciertamente es interesante la narración de la vida sentimental de Schiller: su abundante relación epistolar con numerosas mujeres, en especial con las hermanas Charlotte y Caroline von Lengefeld, y con los amigos, a quienes pedía su opinión sobre un posible futuro matrimonial con determinadas jóvenes solteras de buena familia. Schiller se plantea a menudo cuál es su mujer ideal y cuál sería la más conveniente al punto de apoyarle en su destino profesional además de con *una buena dote*. Damm se sirve incluso de las fuentes a las que no ha podido tener acceso, como son las cartas de juventud de Charlotte von Kalb quemadas por la misma escritora al saber de la boda de Schiller con Charlotte von Lengefeld. Por lo demás, es descrito el itinerario efectuado por Schiller a través de los lugares en

que vivió y que visitó reflejando a su vez la impresión que causa a la autora la lectura de sus obras. Incluso Damm constantemente se acerca al poeta con preguntas y cuestiones actuales y traza paralelismos con nuestra época actual.

Desde que Schiller se casó en 1790 con Charlotte von Lengefeld se convirtió, según se deja entrever en sus cartas, en un padre cariñoso, preocupado a un tiempo que alegre. Es relatada de forma excepcional la vida teñida de heroísmo que acompañó a su madre, en especial durante los primeros años de una vida particularmente dura junto a un militar que debía viajar con frecuencia. En ocasiones se llega a un exhaustivo nivel de inmersión en la vida cotidiana de Schiller: hasta el punto de que mediante una cita se llega a enumerar el tipo de árboles y el género de flores que la mujer de Schiller plantó en su jardín de Jena.

En cuanto al relato y comentario de las amistades masculinas de Schiller, se trata especialmente de las que dieron lugar al «Himno a la Alegría»: Christian Gottfried Körner (p. 53), Wilhelm von Humboldt y poco después la amistad con Goethe. La autora delinea con gran atención y simpatía el encuentro y evolución de esta última amistad, excelentemente documentada, sin esconder los momentos difíciles y las pequeñas desavenencias. Se interesa en primer lugar por los detalles cotidianos, por los pequeños gestos de aprecio, de acuerdos, también por parte de Goethe, que no pocas veces se comporta como un cariñoso amigo, muy preocupado por el amigo enfermo. Explica con suavidad y afecto la relación de Goethe con Christiane Vulpius y los hijos de ambos, a quienes ya dijimos que ha dedicado Damm una obra monográfica. Por otra parte, es de gran interés la información que se ofrece sobre las convenciones y todo lo relativo a la censura de la época, cómo se escribía y publicaba, no siendo oportuno provocar o dañar el orden político instaurado por príncipes y duques. Schiller corregía a Goethe y viceversa, pero siempre tenían que contar con la aquiescencia del príncipe del lugar, de los directores de teatro y hasta de los mismísimos actores. Finalmente, quede constancia de que en la obra se hace referencia a la anterior y amplia biografía de Peter-André Alt, importante aproximación hacia la «biografía total» en la cual se subraya la formación médica de Schiller y la influencia de la misma en la configuración de los dramas, especialmente en lo que tiene que ver con la armonía del sentimiento interior y el gesto corporal (p. 86).

Por su parte, Jörg Aufenanger, director de cine y escritor, es bien conocido en Alemania por sus libros en torno a Goethe y Grabbe, a los que ahora se añade Schiller²⁰. Su biografía se inicia con un tono resignado y desde las primeras páginas se apunta a un Schiller digno de gran compasión, que delinea una vida gris. Cuando muere, dice el autor, tenía tras de sí 45 años en los que con dificultad había conseguido sobrevivir. Creyó no haber encontrado la meta de su vida. El «pobre» Schiller no pudo disfrutar su corta vida y apunta como causa de esta infelicidad su formación pietista. Se comentan sus deudas y sus necesidades financieras. A pesar de este inicio tan sombrío, conforme se desarrolla la biografía van apareciendo momentos de felicidad y la lectura ofrece un aspecto más optimista. Aufenanger relata cronológicamente las «estaciones», las épocas de la vida. Se detiene y recrea minuciosamente las épocas importantes, en particular la niñez, en el origen de sus obras, especialmente de los dramas; también en algunas conversaciones y en las amistades. Aufenanger a menudo ha pretendido con ello subrayar la vigencia actual de la

20. Aufenanger, J., *Friedrich Schiller. Biographie*, Düsseldorf, Artemis & Winkler Verlag, 2004, 325 págs.

obra del poeta; no sólo relata la vida con luces y sombras sino que ilustra la biografía con abundantes citas y poemas, comentando los dramas brevemente.

La germanista y romanista Marie Haller-Neumann ofrece una biografía con valiosas aportaciones, entre las que también habría que incluir la iconográfica²¹. La autora adopta una perspectiva novedosa en la disposición; hace retratos de Schiller como médico, poeta y psicólogo perspicaz, como autor teatral y publicista, y de sus amistades. Introduce también un capítulo interesante sobre «Schiller y la música». En algún que otro momento se producen coincidencias entre los capítulos pero de hecho no resulta molesto para la lectura. El devenir del personaje es contextualizado históricamente y desde el inicio se apunta a su escasa salud como elemento trágico.

El caso de la biografía de Eva Gesine Baur²² es el único de ciertos aspectos lamentables, pues responde a los hábitos del feminismo en el mal sentido de la palabra. Desde un punto de vista objetivista sería perfectamente de aceptar que la autora se propusiese una biografía no de Schiller sino de su esposa, pero lo cierto es que tampoco es propiamente una vida de Charlotte von Lengefeld sino, siguiendo y contradiciendo a un tiempo la llamada perspectiva «de género», una reconstrucción de las circunstancias y el contexto en el que la pareja se conoció y después desarrolló un proyecto de vida en común. Es de notar que la bibliografía de la obra fundamentalmente recoge títulos referidos a los personajes femeninos que acompañaron a Schiller en sus cuarenta y cinco años de vida y los epistolarios de estas mujeres, no los textos clásicos o reconocidos sobre el poeta pensador. El primer capítulo describe el carácter de Charlotte: sus inquietudes culturales, sus ansias de lectura, su educación para ser dama de corte, su especial decencia. A lo largo de la obra Baur sostiene que Charlotte siempre dijo que «era una mujer feliz y nunca se quejó por ser la mujer de un genio», pero se deja entrever la desazón del corazón de Charlotte por los amoríos de Schiller.

Baur analiza la relación con Charlotte von Kalb cuando Schiller acaba de conocer a la que sería su esposa y define esta doble relación como *Doppelflirt*. De la misma manera se refiere a la apasionada relación con Karoline von Beulwitz (de soltera von Lengefeld). La obra describe intrigas, y el complicado mundo de las relaciones extramatrimoniales en una sociedad todavía jerarquizada en la que se imponían a menudo los matrimonios por conveniencia familiar o económica. Al hilo de los diferentes epistolarios, entre los que cabe destacar el de Karoline von Humboldt (von Dacheröden de soltera), se extraen citas como procedimiento de respetabilidad técnica pero el fin se diría más bien el de reinterpretar indiscreciones (fantasías sexuales y comentarios obscenos). A veces y con demasiada facilidad se señalan posibles desviaciones sexuales de los protagonistas hasta el punto de que no se acabaría de entender la gran relación amistosa que unió a Goethe y a Schiller de no asumirse la existencia de una relación sexual entre ambos. Baur se pregunta si Schiller tiene *Sex-Appeal*. Como resumen se puede decir que la idea principal de la obra consistiría en que: ser la esposa de Schiller resultó ser agotador y, cuando éste falleció, empezó la dicha de Charlotte.

21. Haller-Neumann, M., *Friedrich Schiller. Ich kann nicht Fürstendiener sein. Eine Biographie*. Berlín, Aufbau Verlag, 2004, 303 págs.

22. Baur, E. G., „*Mein Geschöpf musst du sein*« *Das Leben der Charlotte Schiller*, Hamburgo, Hoffmann und Campe, 2004, 431 págs.

La biografía de Birgit Lahann²³, la última publicada y a la que sólo en último momento hemos podido traer aquí a considerar, se vale y deja constancia de todas las biografías anteriores que hemos comentado y, quizás por ello, alcanza a presentar algunas características diferentes, comenzando por una iconografía fotográfica muy rica de los lugares del itinerario del personaje así como diversos materiales de colección. La obra, relativamente breve, abunda en textos de las diferentes obras de Schiller, que también ilustran la biografía, salpicando de versos bellísimos, como si se tratase de integrar una antología en cada uno de los capítulos, éstos a su vez titulados con citas (*23 Jahre – und nichts für die Unsterblichkeit gemacht*). El tercer gran rasgo que singulariza esta obra se resume en el subtítulo (*Rebellen aus Arkadien*). La autora se detiene mejor en la contextualización del espíritu creador de Schiller, convencido de la libertad de espíritu (*Gedankenfreiheit*), vigoroso en su quehacer hasta la muerte, seguro de su prioridad profesional como escritor, tarea a la que supeditó todo lo demás, a pesar de las exigentes reglas de la escuela militar, la prohibición de escribir, a pesar de tener que huir de su patria y tantas otras dificultades que, finalmente, no le impidieron colocarse ante su tribunal, los lectores. Schiller no quiere pertenecer a ningún otro trono y, por ello, apela al alma humana: *Ich schreibe als Weltbürger, der keinen Fürsten dient* (p. 83), haciendo especial alusión al duque Karl Eugen.

La obra de Lahann subraya el aspecto de la formación de Schiller: los primeros años de escuela, cuando aprende latín, griego y hebreo con el padre Moser. *Hier lernt Schiller alle Lust und allen Rhythmus. Hier lernt er die Helden kennen und die Götter Griechenlands*; después la *Karlschule*, donde estudia además francés, historia, geografía y matemáticas; y más tarde metafísica, retórica, poética, esgrima, equitación y baile. La autora también nos acerca a los profesores del personaje, que le introdujeron en la obra de Shakespeare al empezar con trece años a escribir unos primeros poemas y escenas dramáticas. Y finalmente el traspaso de estudios de Derecho a Medicina en la misma *Karlschule*, donde también escribe sus tesis en medicina, la última objeto de examen y publicación. La autora explica cómo para la impresión de *Los bandidos*, su primera obra, Schiller tuvo que solicitar un crédito, iniciando de este modo la larga historia de problemas financieros que le acongojaron tantos años, pero a los que se sometió a fin de mantener su dedicación creativa (*Diese elenden Schulden sind eine Quelle von Marter für ihn*); cómo a Schiller no se le ahorraron otras contradicciones: el drama *Los bandidos* tuvo que resituarse en el siglo xv y suprimirse muchos elementos para poder ser representado en el teatro de Mannheim; e incluso después fue encarcelado y le fue prohibido escribir y publicar poemas y dramas. Las grandes cuestiones sobre el poder, la moral, el amor y la muerte penetran todas sus obras, a veces de manera tan íntima y radical que Schiller hubo de decir que la mayoría de los actores no entendían sus textos, que les resultaban demasiado elevados, revolucionarios y de lengua demasiado grave (p. 76). Como bien entiende Lahann, encontró Schiller muy diversas censuras, pero siempre tuvo que adaptarse a ellas.

A diferencia de Safranski sobre todo, Lahann no explicita las reacciones de los intelectuales ante la Revolución francesa sino que se limita a afirmar que «como Klopstock, Herder, Wieland, Humboldt, Hegel y el joven Hölderlin, él aplaudió también los cambios, aunque se apartó poco a poco de las discusiones». Sobre Goethe se dice: *In seiner Farbenlehre*

23. Lahann, B., *Schiller. Rebellen aus Arkadien*, Munich, Deutsche Verlags-Anstalt, 2005, 237 págs.

paßt die Trikolore nicht. En coincidencia con Sigrid Damm, Lahann destaca la extraordinaria relación de Schiller con sus padres y acierta a describir la relación sentimental con las hermanas Charlotte von Lengefeld y Caroline von Beulwitz (de soltera Lengefeld) como una relación «a tres» (*Doppelliebe; Dreieckverhältnis*). Advierte del gran interés de la obra titulada *Cordelia*, de Carolina (von Lengefeld, después divorciada von Beulwitz y finalmente viuda von Wolzogen), en la que dos amigas acompañan al mismo hombre. La autora hace mención de la obra biográfica de Golo Mann sobre *Wallenstein*, en la cual hay una gran alabanza a la poderosa obra de Schiller. Pero, no obstante, la obra de Schiller es tratada de forma muy sucinta o simplificada en esta biografía de hermosa redacción y trazada en espiral profundizando en los episodios.

3

La obra biográfica de Safranski sobre Friedrich Schiller atañe, como es evidente, al propósito de elaboración de un proyecto historiográfico filosófico mucho más general fundado en el género de la biografía. Esto se relaciona con dos aspectos histórico-filosóficos importantes y una consecuencia que resulta del examen del proyecto de Safranski. Esos aspectos histórico-filosóficos importantes, que cabe resumir en dos nombres, Diógenes Laercio y Karl Jaspers, remiten a los intentos inaugural y último de construcción de la historia de la filosofía sobre base acumulativa y selectiva de principio biográfico. La consecuencia, ya adelantada, es que el trabajo de Safranski es designable a nuestro juicio como modelo de «biografía total».

Bien, como ya quedó dicho, el propósito inaugural, en la concreción de Diógenes Laercio, no hace distinta la historia de la historiografía filosófica de la literaria, la artística o la científica aunque, por supuesto, ofrece notables peculiaridades en las *Vidas de los filósofos más ilustres*, que no es el caso aquí describir. Sin embargo, sí conviene comparar, o iniciar la comparación, entre la ejecución de Jaspers y la de Safranski, empezando por advertir lo fundamental, es decir, que el autor de «los grandes (*grossen*) filósofos» posee un criterio histórico total y universalista que empeña y hace posible su ejecución gracias a la habilitación de un concepto esencialista muy selectivo de tipo o clase a partir de la calificación determinadora de «hombres decisivos» (Sócrates, Buda, Confucio y Jesús), de «fundadores del filosofar» (Platón, Agustín y Kant) y de «metafísicos que pensaron desde el origen» (Anaximandro, Heráclito, Parménides, Plotino, Anselmo, Spinoza, Lao-tse y Nagarjuna)²⁴. Por su parte, Safranski todo parece indicar que se ha propuesto llevar a cabo una historia de la filosofía alemana moderna desde el origen del Idealismo con Friedrich Schiller hasta su última gran evolución, la heideggeriana²⁵. Dentro de ese gran arco que por ahora no

24. Véase Jaspers, K., *Los grandes filósofos. Los hombres decisivos: Sócrates, Buda, Confucio, Jesús*, Madrid, Tecnos, 1996, 22ª ed. Es éste el volumen primero y programático de la serie de tres, en correspondencia con los tipos definidos. La edición de todos los volúmenes de la versión española se encuentra en la misma editorial aunque no con tan numerosas reediciones como el referido.

25. Safranski, R., *Ein Meister aus Deutschland: Heidegger und seine Zeit*, Munich, Carl Hanser, 1994. Versión española de Raúl Gabás: *Un maestro de Alemania: Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets, 1997. Esta traducción estuvo

sabemos si definitivamente constituye el proyecto de Safranski, existe la realización de otros dos grandes pivotes, Schopenhauer²⁶ y, sobre todo, Nietzsche²⁷. En todos los casos, el autor actúa mediante un extenso trazado histórico que representa un fresco interno del pensamiento de la época correspondiente, con amplitud de medios, es decir, efectúa una biografía filosófica como periodo de historia de la filosofía y más bien del pensamiento en general a partir de un centro o eje de convergencia y perspectiva monográfica, ya se lo haya propuesto Safranski de este modo desde un principio o no se trate más que de la evolución tomada por sus libros sobre la marcha. Así las cosas, cabría decir que el arco de esta historia biográfica de la filosofía, de quererse completa, necesitaría del gran pivote inicial, Kant, y del gran intermedio a la par que cierre del gran idealismo, o sea Hegel. Aunque lo cierto es que tanto Kant como Hegel disfrutaban de tal cantidad y variedad de estudios monográficos que pudiérase entender que no es necesario su planteamiento a no ser en posibilidad de poder ofrecer un resultado con elementos de cierta novedad. Aunque igualmente otro tanto cabría aducir de los casos de Nietzsche y Heidegger. Sea como fuere, el proyecto de Safranski sería gratisimo verlo completarse en sus gigantescos pivotes mayores, pero digamos que tal cual se encuentra posee sentido pleno en su conjunto circunstancial y selectivo al igual que por libros individuales y, concluya en una opción u otra, todos lo habremos de agradecer como un extraordinario esfuerzo de sentido para la historiografía filosófica que ya quisieran para sí otras disciplinas como la literaria o la artística tan fuertemente depauperadas durante casi todo el último siglo.

En su biografía de Schiller, cuyo contenido vamos a presentar muy selectivamente, actúa Safranski de modo equilibrado y sin abandonar nada de lo que cabe entender como un aspecto relevante o que requiere documentación y, sobre todo, interpretación mediante el contexto personal, cultural y filosófico. Ésta es la gran diferencia con el trabajo de Damm, mucho más tendente a la vida sentimental, cotidiana e incluso material y, justamente, aquello que permite designar la obra de Safranski como «biografía total», según propusimos al comienzo, pues delinea los presupuestos y evolución del pensamiento, comenzando por querer apresar el espíritu del biografiado, un Schiller espíritu infinito, que hizo época y por ello, siguiendo sus huellas, se hallarán los problemas propios de la ejemplar mentalidad culta, inquieta y especulativa, las condiciones teóricas y problemáticas suscitadas a partir del estudio de la medicina, de la realidad orgánica de la materia y el abismo de su dificultad como transición posible al espíritu, base ésta del gran asunto schilleriano de la libertad y de todo el dualismo teórico que dará lugar a la doctrina de los impulsos, base del argumento de su estética. También encontraremos el llamado clasicismo alemán, el romanticismo y el trasfondo del drama político que comienza con la Revolución francesa. Entiende Safranski con muy buen criterio que Schiller dio brío a una época entera, que su ímpetu y lo que produjo sobre todo en el campo de la filosofía coincide con lo que se llamó más tarde

inmediatamente antecedida por la francesa (París, Grasset, 1996) y continuada por la anglosajona (Cambridge, Harvard U.P., 1998).

26. Safranski, R., *Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie. Eine Biographie*, Hamburgo, Rowohlt, 1987 (inmediatamente reeditada por Carl Hanser al año siguiente y por Fischer-Taschenbuch en 2001). Versión española de José Planells: *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Madrid, Alianza, 1992.

27. Safranski, R., *Nietzsche. Biographie seines Denkens*, Munich, Carl Hanser, 2000. Versión española de Raúl Gabás: *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Barcelona, Tusquets, 2001.

«Idealismo alemán». A esto, Beethoven le otorgó los tonos musicales. El Idealismo actuaría, según Schiller, cuando alguien animado por la fuerza del entusiasmo sigue viviendo a pesar de que el cuerpo ya no lo permite. Y digamos que en realidad ese fue su caso, según testificó el médico forense que se hizo cargo de la autopsia del poeta. El idealismo es el triunfo de una voluntad iluminada y clara y tal voluntad es el órgano de la libertad y consiguientemente del aspecto creador de ésta (p. 17). Por otra parte, cuando Schiller designa la construcción de «la libertad política como la más perfecta de todas las obras de arte, el que habla es todavía el autor de *Los bandidos* y de *Fiesco*, o sea, el republicano». Para él, que se mantiene distanciado de la política cotidiana, contribuir a la libertad política sigue siendo la tarea más noble (p. 402). En *Los bandidos* sólo se representa una realidad pensada, no se describen hombres cercanos a la vida, sino monstruos, tanto en el bien como en el mal (pp. 107ss.). Algunas de las fechorías de las que se habla en el relato de Schiller tuvieron que ser sucesos reales, o, por lo menos, rumores que se contaban con horror placentero en la *Karlsschule*. La literatura goza del privilegio de poner ante nuestros ojos los extremismos de lo humano, y Shakespeare, como también Schiller, hacen un rico uso de esta posibilidad. La desesperación despierta en Karl (*Los bandidos*) un orgullo indomable porque descubre el misterio de la libertad, y ésta es un misterio porque porfía con el derrumbamiento del mundo interpretado y con la desaparición de la benevolencia. Quien descubre su libertad, como lo hace Karl, en definitiva está dispuesto a asumir la responsabilidad de sus actos. La libertad y la responsabilidad van unidas.

Dice Safranski que, al igual que los poetas al comienzo de su obra dirigen a veces una invocación a las musas, antes de penetrar en los laberintos del mundo fisiológico de los cuerpos, Schiller invoca como guía una filosofía del amor, con el fin de no caer en el materialismo corporal, a la manera de Moor, para el que la vida humana no es sino lodo. Es así que la filosofía schilleriana del amor, su principio de verdad, principio metafísico por antonomasia, sale al paso de la amenaza del nihilismo que emerge del fuerte materialismo corporal. El amor garantiza que sea también la realidad lo que es conocido. «El amor, la tendencia más bella y más noble en el alma humana, la gran cadena de la naturaleza sensitiva, no es otra cosa que la fusión de mi mismidad con la esencia de los otros hombres» (p. 88). Es el platonismo de la gran cadena del ser. Y «la pasión por el arte poético es ígnea y fuerte como el primer amor» (p. 103). La unión con la persona amada hace que se mantenga toda la cadena; si se rompe en este punto concreto, queda rota la cadena entera. No es posible amar el todo, sólo es posible amar al individuo (p. 173). Todo procede del amor, pues el universo, como pensamiento de Dios, es una creación desde el amor (p. 220). He aquí la schilleriana fundamentación platónica. Pero, posteriormente, Safranski no vislumbra la gran dimensión teórica estética que adquiriría todo esto.

Safranski fundamenta muy rigurosamente la perspectiva de la biografía intelectual de Schiller explicando cómo Jacob Friedrich Abel captó al joven Schiller para la filosofía (pp. 65ss.). Y así, posteriormente, Schiller seguiría leyendo a Shakespeare, sin embargo ya no sólo por la magia de una invención genial de mundos sino en aras del conocimiento de los hombres. Locke y Newton se convirtieron en guías de la nueva generación, junto a Espinoza, Bacon y Hobbes. Estos empíricos eran artistas del lenguaje y tenían que serlo, pues quien quisiera llevar al lenguaje lo sublime de la experiencia, la consonancia de sentir y pensar, percibir e imaginar, tenía que dominar el registro lingüístico de la multiplicidad

de significaciones y de los tonos intermedios. Para la comprensión de la vida indivisa no bastaba el rigor analítico, era necesario añadir la plasticidad y la expresividad poética. Según Safranski, Schiller se convirtió excepcionalmente en un gran mago del lenguaje (p. 20) y en representante de la posición más alejada de lo que definirá como «ganapán» (p. 307-8), aquél, como en realidad explicaría perfecta y durísimamente Schopenhauer, vive de la ciencia y no para la ciencia, y presenta una actitud adversa al progreso de las verdaderas revoluciones útiles en el mundo del saber.

Es importante la especificación y consiguiente interpretación de que Schiller presentó sus tesis doctorales en medicina, en 1779 y 1780, unos textos dotados también de contenido filosófico. En ellas se encuentran dos cosas: por un lado, una dimensión casi materialista del entendimiento y el intento de radicar la libertad y la espontaneidad en el proceso fisiológico, como si se tratara de una cosa material; y, por otro lado, un entusiasmo del corazón, para el que la benevolencia y el amor se convierten en un principio cósmico. Los estudios de medicina le obligaron a un enfoque fisiológico referido al cuerpo (p. 78). Schiller, que aprendió a abrir cadáveres, en lo que se refiere al alma se convierte en un psicólogo que disecciona y experimenta. Esta exploración será útil en el trabajo con *Los bandidos*. Para el médico Schiller la poesía ya no es tan sólo expresión y gesto retórico; pues él quiere acreditarse también como «penetrante conocedor del espíritu», que asume la tarea, por así decir, de «sorprender el alma en sus operaciones más secretas (p. 79). Entiende el biógrafo cómo Schiller se ejercita en aprovechar la forma literaria en tanto que un orden de experimentación destinado a averiguar cómo el destino del cuerpo forma el alma y, a la inversa, dentro de qué límites el alma puede gobernar el cuerpo. El primero que se acerca a la «sala de audiencia del espíritu» es el médico que filosofa, dice.

Expone Safranski cómo superados los espantosos ataques de la enfermedad durante la primera mitad del año 1791, Schiller, que como médico observaba los destinos de su cuerpo, adquirió la certeza de que le quedaban pocos años de vida, de que había comenzado su lento morir, y de que, por tanto, tenía que administrar bien su tiempo. A partir de ahora se concentrará en lo esencial, lo cual significa que quiere volver a su auténtico cometido, a la poesía (p. 339). Es de recordar que Schiller dijo una vez que los dolores han de considerarse como un inquilino desagradable en la propia casa y que a éste hay que acogerlo de modo que incordie lo menos posible. Safranski describe cómo Schiller sitúa en la atención toda la inteligencia libre y creadora; le atribuye la misma función que más tarde Kant le atribuiría a la imaginación. En la enredada argumentación fisiológica se injerta todo esto. También vincula la moralidad, que presupone libertad de decisión, a la atención con las palabras: «A través de la atención fantaseamos, reflexionamos, seleccionamos, poetizamos y queremos. Es el influjo activo del alma en el órgano del pensamiento el que produce todo esto» (p. 96).

Schiller había profundizado en los estudios históricos para conocer la máquina política y el colorido local de aquella conjuración del año 1547 que había de llevar al teatro; había manejado estadísticas de comercio y estudiado la cultura cotidiana de la época. No lo hacía para investigar la verdad histórica sino para dar a los caracteres experimentales del drama un trasfondo histórico que pareciera verosímil. El efecto teatral de lo probable era más importante para él que la verdad histórica. Si alguien, no obstante, quería criticar la fidelidad histórica a los hechos, le contestaba en el epílogo de la redacción escénica del texto con esta información: «Me permito acabar pronto con la historia, pues yo no soy el

historiador (de Fiesco), y pesa más en mí un único arrebató grande, que produzco en el pecho de mis espectadores gracias a una invención osada, que todo el rigor histórico» (p. 150). Schiller hablaría, como recuerda Safranski, del gran futuro del teatro en los planos moral, estético y político, haciendo notar cómo hasta ahora nadie había resaltado con tanta pasión y decisión la utilidad social, política y moral del teatro, desde que Rousseau escribiera su *Carta a D'Alambert*, donde tilda el teatro de corruptor de las costumbres, una carta que Schiller considera como el más duro ataque (pp. 191-194). Schiller cae en la cuenta de este nuevo agrado, que sentía como un deber. En efecto, se le había puesto de manifiesto lo que Wieland en 1784 recomendara en el *Teutsche Merkur* a los poetas dramáticos, es decir que habían de aprender a versificar con el propósito de proporcionar una apariencia más noble al teatro alemán en comparación con el francés (p. 228). Será interesante recordar por lo demás esta cita schilleriana de enero de 1788: «Hay trabajos en los que aprender constituye una mitad y pensar es la otra mitad. Para un espectáculo no necesito ningún libro pero sí necesito mi alma entera y todo mi tiempo. En un trabajo histórico, los libros me proporcionan la mitad. El tiempo que dedico a ambas dimensiones es casi equivalente. Pero al final de un libro histórico he ampliado las idas, he recibido algunas que son nuevas; en cambio, al final de una obra teatral, he perdido energía intelectual» (p. 266).

Cuando Schiller empezó a escribir *Don Carlos*, Reinwald le proporcionó las necesarias fuentes históricas (p. 163). Schiller recibió de Dalberg el estímulo para escribir *Don Carlos*. En el verano de 1782, Dalberg le había prestado la *Histoire de Dom Carlos* (1691), del Abbé de Saint-Réal, para que la leyera, con la advertencia de que podría extraer algo para la escena. Estaba convencido Dalberg de que la dramatización de la triste historia del hijo de Felipe II podía tener un éxito parecido, siguiendo el hilo novelesco y bastante despreocupado de la verdad histórica que traza el referido Abate. Éste había puesto en el centro el amor no documentado entre el infante y la reina. El celoso Felipe, al final, hace que su propio hijo sea ejecutado por la Inquisición y que la reina sea envenenada. Tampoco esto está demostrado en las fuentes. En cualquier caso, oficialmente, la Inquisición no intervino (p. 225). Schiller podía apoyarse sin reparos en Saint-Réal, pues no le interesaba tanto la verdad histórica cuanto la probabilidad psicológica, así como la fuerza del efecto dramático. Encontró motivos que ya en los primeros dramas le habían fascinado, el conflicto entre padres e hijos, la conjuración, una historia mortal de amor. También podía abordar aquí un tema que en *Los bandidos* sólo había rozado: la Inquisición. Ésta representaba la máxima expresión de la atrocidad que el espíritu ilustrado combatió (p. 226). Los dos años en Leipzig, Gohlis y Dresde (Loschwitz) fueron un tiempo literariamente productivo, hasta el traslado a Weimar en 1787, y estuvieron dedicados por entero a la composición de *Don Carlos* (p. 228). «La historia en general es sólo un almacén para mi fantasía, y los objetos han de aceptar aquello que llegan a ser en mis manos» (p. 327).

Es posible que Schiller se sirviera del *Oráculo manual* de Baltasar Gracián, uno de los libros preferidos de su profesor Abel, para estudiar las enseñanzas sobre la frialdad en el comportamiento dentro de la sociedad cortesana de España (p. 230). En las contradicciones del marqués de Poza se anticipa una dialéctica de la Ilustración, a saber, la transformación de la razón en el terror, una revolución que se propone liberar al individuo y a la vez lo consume. Había que unir en un haz coherente el discurso europeo sobre la libertad y el discurso sobre el orden de finales del siglo (p. 233). Los puntos de apoyo reales de estas

historias son también en Schiller la interconexión y la oposición de las alianzas secretas de los jesuitas, de los masones, de los iluminados y de los rosacruces. Recuérdese la expulsión de los jesuitas desde 1773.

Aduce Safranski cómo la expresión «libertad de pensamiento» ha palidecido hoy hasta la trivialidad. En época de Schiller todavía no era usual. En el ámbito de lengua alemana utilizó este concepto por primera vez Herder, influido por la ilustración inglesa y francesa, pero fue Schiller quien a través de la figura del marqués de Poza dio a esa expresión una significación rica convirtiéndola en un programa de acción. Libertad de pensamiento significa: uso libre de la razón individual en materia de religión, moral, Estado y ciencia; es decir, en todos los asuntos importantes de la vida (p. 246). El trabajo de su obra histórica provoca en Schiller el sentimiento satisfactorio de hacer algo útil. Es la idea de que hay que aprender historia, pues como quiera que se interprete, ésta pertenece al saber necesario acerca de la realidad en la que nos encontramos (p. 275). «No veo por qué no puedo llegar a ser el historiador más importante de Alemania si me lo propongo seriamente» (p. 35).

Se prepara una gran transformación de las circunstancias de su vida. En efecto, fue Goethe el que apoyó con insistencia la idea de llamar a Schiller para que ocupara un puesto de profesor de historia en Jena. Así, a la postre, Jena se convertirá en el lugar de nacimiento del Idealismo alemán (p. 303).

Pero la historia, recontinúa Safranski, es para Schiller el enorme campo de trabajo de la humanidad entera. Ahora tiene lugar el canto a la revolución francesa (p. 321). Pero pronto dirá Schiller: «Desde hace 14 días ya no puedo leer ningún periódico francés; me dan asco estos miserables siervos desolladores» (8 de febrero de 1793). A diferencia de Herder, Forster, Wieland, Klopstock y otros, Schiller espera y no se deja arrastrar a las manifestaciones públicas de aplauso; no compone, como Klopstock, una oda a la libertad francesa, ni escribe como Bürger baladas sobre el ocaso del orden feudal. No planta ningún árbol a la libertad, tal como lo hicieran Hölderlin, Schelling y Hegel en la pradera del Neckar en Tübinga. Schiller, insiste Safranski, se mantiene cauto. Es cierto que la tierra francesa había temblado y lo existente se había derrumbado casi de la noche al día; pero ahora habrá que ver si el pensamiento ilustrado será suficientemente fuerte para dirigir la libertad elemental que se ha desatado. Schiller se envolvía en el silencio no por falta de participación, sino porque estaba en vilo ante los tremendos sucesos en los que para él se hallaba en juego el destino ulterior de la razón y la libertad (p. 323). Tras cierto tiempo, Schiller llegará a concluir que la razón tardía, la razón que ha entrado en la escena histórica por la Revolución, ya no ha hallado o todavía no ha hallado al hombre libre y fuerte. El momento era el más favorable, pero encontró una generación corrupta que no era digna de él. Schiller piensa que no hay que callar. En este punto se hace preciso recordar la concesión a Schiller del título de ciudadano francés (p. 354). Él incluso estuvo dispuesto a desplazarse a Francia para defender allí públicamente su punto de vista, aunque razones de salud le indujeron a no permitirse semejante viaje. Pero su ira por los sucesos de París era tan fuerte que todos los demás aspectos pasaron a un segundo plano.

Schiller era republicano, tal como lo demuestra el espíritu de sus dramas. Pero era republicano en el sentido de Montesquieu, de dominio de las leyes fundadas en los derechos del hombre. Y si este dominio de las leyes era posible también en una monarquía constitucional, sin duda habría tomado partido a favor de ésta y en contra de la arbitrariedad del

poder de la plebe bajo capa de democracia. La actuación de la Convención nacional contra el rey, que por lo demás no resultaba demasiado simpático a Schiller, era a su juicio un mal ejemplo tiránico de la mayoría (p. 356). Schiller entiende que el fanático de la libertad es un hombre interiormente esclavo. Al escribir los pasajes sobre *Wallenstein*, presentaba que la Francia revolucionaria iba a producir los monstruos modernos. *Wallenstein* vendió nada menos que siete mil ejemplares en pocas semanas. Hubo que reimprimir y reimprimir hasta que el libro llegó a todas las casas de familias cultivadas de Alemania (p. 335).

Para *La doncella de Orleans* Schiller había estudiado las actas del proceso y se asesoró en la historiografía. Recuerda Safranski cómo hay dos puntos importantes en que se desvía de los hechos históricos (p. 475). Para *Guillermo Tell* se dedica a estudiar el *Chronicum Helveticum* (p. 484). Se presenta la posibilidad de un viaje a Suiza para visitar los escenarios originales, pero renuncia también a ello por razones de salud. Si es cierto que Alemania no está representada en la gran política, sin embargo su dignidad se muestra en la cultura, más sostenible que el poder político (p. 489). En Rousseau la propiedad es el pecado original de la historia; por el contrario, en el mito de la fundación presentado por Stauffacher es la propiedad la que funda la dignidad humana (p. 494). *Fiesco* era la historia italiana; *Don Carlos* la española en su territorio de los Países Bajos; *María Estuardo* el mundo inglés; *La doncella de Orleans* estaba radicada en Francia y *Wallenstein* versaba acerca de Alemania y Europa central. Es de notar que el lapso preferido de tiempo era el de los siglos xv y xvi. La legendaria lucha de liberación de los suizos le condujo al siglo xiii. Con la traducción de *Turandot* dirigió una mirada a China (p. 512).

En lo que se refiere a los amigos y a los coetáneos, Safranski tiene en cuenta cómo fue Stäudlin, que reconoció muy pronto las dotes líricas de Hölderlin y le hizo publicar en el Almanaque de las Musas, quien puso a Schiller en relación con el joven poeta (pp. 370, 423, 428). Schiller, por otra parte, antes de publicar *Los bandidos*, quiso hacer llegar la obra a Lessing, Wieland y Goethe, a fin de obtener su juicio (p. 148). A Mannheim, donde la Ilustración llevó la conciencia de una cultura alemana, iban todos en peregrinación: Goethe, Lessing, Heine, los Schlegel, Winckelmann y Klopstock (p. 183). También señala Safranski las relaciones con Körner, en Dresde, su novia Dora Stock, su hermana Minna y su novio Ludwig Ferdinand Huber, y, lo que es más importante, las discrepancias de Herder con Kant (pp. 263-4), la relación con la imprenta Cotta (p. 374) y las figuras de Fichte (p. 375), los hermanos Schlegel (p. 381ss.) y Novalis (p. 383). Schiller, maestro del diálogo, había encontrado en Wilhelm von Humboldt un compañero digno de él. Recibió con gratitud los extensos análisis y comentarios de su obra que hizo Humboldt. Éste fue el primer comentarista de la obra de Schiller, antes que Körner (p. 460).

La tan conocida amistad entre Goethe y Schiller, un suceso casi mítico del espíritu alemán, es expuesta desde su comienzo, «una tarde templada de verano». Era el 20 de julio de 1794 (p. 386). Safranski expone el caso, cómo Goethe sigue guardando las distancias y su disgusto por *Sobre la gracia y la dignidad*. Se trataba de un diálogo sobre la naturaleza en el caso de Goethe y de un diálogo sobre el arte en el de Schiller (p. 396). Por lo demás, el rechazo de la Revolución por parte de Goethe, que no es un abogado del Antiguo Régimen, se debe al convencimiento de que la politización general en la incipiente época de las masas tiene como consecuencia una confusión fundamental en la percepción de lo cercano y lo lejano (pp. 387-389).

En principio, la filosofía de Kant, a la que primeramente se acercó Schiller mediante la estética, la *Crítica del juicio*, le producía el efecto de «una investigación seca sobre el conocimiento humano», en virtud de lo cual pensaba que esa filosofía era inadecuada para «sentirla y tratarla poéticamente», aunque también se sirviera del concepto de Ilustración como un ponerse en camino (p. 217). El universo es idea de Dios y la naturaleza está llena de sentido, es legible para el espíritu humano. A diferencia de Kant, la naturaleza no es proyección del espíritu humano sino que más bien responde a un sentido desde el espíritu humano y responde a sus preguntas y puede ser leída como obra de arte perfecta en sí misma (p. 219). La dureza moral del deber kantiano produce un efecto un tanto sombrío.

La lectura fue asunto importante para la cultura ilustrada, puesto que el desarrollo de ésta dependía en gran medida de la expansión de aquélla. Safranski, gran conocedor de Schopenhauer, se ocupa de atender debidamente este espacio de la historia cultural actualmente de consideración imprescindible. Durante el desenvolvimiento del siglo XVIII, el sentido acumulador y cuantitativo, así como las proyecciones patológicas subsiguientes de los hábitos masivos de lectura dieron lugar a expresiones satíricas e incluso a una fuerte crítica que habría de culminar en la posición lúcida, pero también parcialista y radicalizada de Schopenhauer²⁸. *Die Horen* piensa Schiller que ha de convertirse en una verdadera *ecclesia militans* y ha de luchar en primer término contra los excesos de lectura. El siglo fue una época ávida de lectura y de furia escritora. En las postrimerías del siglo XVIII, tras un gran avance de la alfabetización, la cuestión del exceso de lectura se hace tópico entre la burguesía. Comienzan las quejas de pedagogos y críticos. Puesto que es difícil controlar lo que sucede en el lector, se toma noción de excitaciones y fantasías ocultas, de probables excesos encubiertos en esas mujeres devoradoras de novelas. Ahora sucede, como explica Safranski, que no hay pocos libros que son leídos muchas veces sino muchos libros que son leídos una sola vez. Se empieza a leer deprisa. Así comienza a desaparecer el libro de autoridad, especialmente la Biblia y las obras edificantes, mientras que las novelas se multiplican por cientos. Entre 1790 y 1800 aparecieron en el mercado dos mil quinientos títulos de novela, tantos como en los noventa años anteriores (p. 430).

En cuanto al arte, resume Safranski que para Schiller el estado estético no es sino la deliciosa sensación de ser un ser humano. Schiller recomienda a los miembros de la *Deutsche Gesellschaft* el arte como supremo ejercicio de relajamiento (pp. 195-196). El problema es el de la capacidad de libertad, que trataría ampliamente después de la revolución francesa (p. 248). El hecho, desde el punto de vista del arte, es el de su posible utilidad para la vida. Schiller no sólo siente agotarse la poesía sino que se plantea el sentido superfluo de la belleza; pero al artista que se tiene en algo no le basta la utilidad de ornato y descanso que le concede el medio burgués. El artista ha de entrar en el mercado, pero también conservar la dignidad y la significación de sus obras. La duda de uno mismo y la pusilanimidad es lo que conduce a la necesidad de justificar la belleza (pp. 275-276). Al decir de Safranski, el artista oye el susurro del fondo vacío a través de sus tonos, sus frases y ficciones. El arte que procede de la nada de la imaginación libre, puede hundirse de nuevo en esta nada. En su interior se forma un potencial de destrucción y autodestrucción. Hablamos entonces

28. Cf. Aullón de Haro, P., *Schopenhauer contra la lectura*, Madrid, Heraclea, 1999.

de la crisis de la narración, de la intención de producir fragmentos, de la disolución de las formas, fenómeno éste que va a despuntar radicalmente en la primera generación romántica a manos de Friedrich Schlegel y Novalis y de hecho va a regir el futuro del arte hasta nuestro tiempo. Piensa el biógrafo que la sospecha de que las figuras del arte no tan sólo son socialmente problemáticas, sino que en sí mismas son sombras y carecen de sustancia, es aquella negatividad inherente a la imaginación que roba al arte la confianza en sí mismo (p. 277).

Respecto de la celeberrima composición sobre «Los Dioses de Grecia», señala Safranski que es obvio que en la invocación schilleriana del mundo de los dioses griegos no pasen inadvertidos los rasgos artísticos, y que en largos pasajes el poema suene como una especie de «quién es quién» en el mundo de los dioses griegos, notándose a veces el uso que hizo el autor de la entonces usual obra de consulta *Gründliches mythologisches Lexikon* de B. Hederich (pp. 277-282).

Dice el biógrafo que para Schiller el sentido poético es una manera de crear de forma impresionante una zona henchida de sentido en medio de la indiferencia de la naturaleza. Lo poético permite vivir en el encuentro con los hombres lo que no es indiferente, y permite vivirlo en solidaridad, en confianza y también en las reglas e instituciones que organizan las relaciones entre los hombres (p. 283). La evolución cultural no habría comenzado con la razón sino con el sentido estético. Y el presente sólo podrá conservar el sentido libre si comprende el sentido de la belleza como lo que es auténticamente propio, si recuerda la fuerza que lo ha traído hasta esta cumbre. Dado que el sentido de belleza es el que ha domesticado moralmente al hombre y lo ha ennoblecido, el que ha dirigido la curiosidad y la tendencia a la investigación. Por eso, la cultura actual del saber y de la moralidad, que debe tanto al sentido de belleza, sólo conservará la medida humana si permanece envuelta en una cultura estética. Hay una incitación a que la modernidad supere el olvido de sí misma a través de la dimensión estética (p. 287).

Así pues, en el umbral de la muerte, Schiller se decide a dedicar el tiempo que le queda a la belleza, a la obra poética, a esta breve eternidad. A partir de este momento quiere estar cerca de aquel Dios que vive en el arte. Desde la zona de la muerte arriesga todas sus cartas en la baza de la supervivencia limitada en la palabra, en la religión de lo estético (pp. 341-342). «¿Qué es lo que yo percibo como bello, gracioso y sublime? ¿Por qué estos sentimientos pueden inducirme a empeñar la energía de mi vida en su producción? Schiller no necesita a Kant para decidirse por el arte, pero si lo necesita para poder entender mejor su propio entusiasmo artístico. Schiller quiere recorrer la filosofía de Kant en aras del interés por el arte», y sabe que ésta es para el pensamiento lo que la revolución francesa para la política. El principio kantiano de que la naturaleza se encuentra bajo la ley del entendimiento, aplicado al problema del materialismo, significa que cuando éste amenaza con derribar la creación del espíritu, estamos a su vez ante una construcción del espíritu que no se reconoce a sí misma (pp. 342-344).

Safranski observa cómo Schiller entiende que Kant no va lo suficientemente lejos cuando al preguntarse acerca de qué es la belleza se responde que es aquello que nos permite el libre juego de la imaginación; cree que el autor de la tercera Crítica se ha quedado en el disfrute del arte, en el receptor, sin penetrar en el objeto bello mismo, en la obra de arte. Según Schiller, para quien la belleza, en *Kallias*, se presenta como

«libertad en la aparición», Kant no desarrolla ningún concepto de lo bello objetivo (pp. 350-351)²⁹. Aún no se planteaba la cuestión ética de la creación artística. Esta exigencia, recuerda Safranski, surge por primera vez en el tratado *Sobre la gracia y la dignidad*, que ve la luz en la primavera de 1793, después de las cartas de *Kallias*. «Gracia es la belleza de la forma bajo el influjo de la libertad». La belleza de la forma es inherente a lo que es por naturaleza, por ejemplo, la forma del cuerpo; por eso, Schiller la llama también la «belleza arquitectónica», con lo cual refiere la construcción, la forma. Ciertamente, la gracia es más que la belleza natural, es una cooperación entre naturaleza y libertad. Y se trataría de cultivar el querer a través del arte, de tal modo que aquel fuera capaz de asumir el deber en su voluntad (pp. 360-363).

Expone Safranski cómo *Sobre la Gracia y la Dignidad*, el primero en la serie de los grandes tratados de estética filosófica de la generación de Schelling, Hölderlin, Hegel, Schlegel, Novalis y Schleiermacher, hizo de Schiller, casi al momento, el filósofo decisivo del arte en Alemania. Estos tratados venían a ser una escuela de pensamiento estético para los jóvenes genios a la espera de irrumpir en la escena del pensamiento. Como es bien sabido, Kant, que debía sentirse afectado por la crítica, lo reconoció sin envidia. En la segunda edición de *La religión dentro de los límites de la mera razón* (1794) califica el texto de Schiller de magistral y declara que se siente inducido a suavizar su concepto de moralidad en algunos puntos. Schiller se siente orgulloso y le comunica de inmediato a su amigo Körner que Kant habla «con alta estima de mi escrito y lo califica de obra de una mano maestra. No puedo expresarte cómo me alegra que esta obra haya caído en sus manos y que haya producido este efecto en él» (18 mayo 1794). Goethe, después, en *Wilhelm Meister*, asume la idea schilleriana del «alma bella» como armonización de «belleza y razón» (p. 364-365). En *Sobre la gracia y la dignidad* ya se presentaba una sugerencia de mediación estética entre la sensibilidad y la moralidad, es decir un intento de conciliar el rigorismo y el dualismo de Kant en la relación entre ambas fuerzas (p. 401). A todos estos propósitos, como en otros casos decisivos o de culminación de la ideación schilleriana, Safranski no alcanza a sospechar hasta qué punto el joven poeta pensador está identificando el neoplatonismo.

El 13 de julio de 1793 envía la primera carta sobre «Filosofía de lo bello» al Duque de Augustenburg. Era la primera de la serie de cartas en las que quería expresar el resumen de su reflexión sobre el arte. Es también la época de los ensayos sobre lo patético y sobre lo sublime, que en principio eran uno solo. En el verano de 1794 reemprende el trabajo y llega a edición con el título *Sobre la educación estética del hombre* (p. 369), para lo cual había empezado por emprender una lúcida crítica de la civilización occidental, incluidas preferentemente sus instituciones académicas y culturales, como hasta ahora no se había conocido, pues deja a Rousseau como un pálido boceto, aspecto éste que no parece asumir Safranski en toda su importancia³⁰.

29. Pero recordemos, cosa que se suele olvidar, que aun puntualmente ya Kant habla, al menos en el caso de la pintura, del arte como apariencia sensible en la *Crítica del Juicio*, parágrafo 51.

30. Nos referimos en particular al roussonian *Discurso sobre las ciencias y las artes*, que es el texto que pesó en la interpretación de estos asuntos y la distinción periodológica entre griegos o clásicos y románticos, es decir los medievales en principio.

Ahora el centro del objeto es que el arte bello forma y refina los sentimientos. La violencia revolucionaria no forma al hombre. Observa Safranski cómo la agresividad se transforma en el trabajo, se canaliza en la guerra y se atenúa en la competencia. El gran concepto de juego ofrece el camino de la naturaleza a la cultura. Se pasa a través del juego (rituales, tabúes y simbolismos). Arte y juego van unidos, aunque el juego abarca mucho más que el arte. Schiller propone el juego como terapia de la cultura pensando en las bellas artes. El libre juego del pensamiento, la imaginación y la sensibilidad es la cura para la desarmonía humana, para el hombre escindido. El arte es en realidad el único camino y la utopía, el fin del encuentro unitivo de los impulsos humanos. Con una perspectiva antropológica afirma que el hombre es sólo hombre y sólo libre cuando juega con la belleza y el arte, pero el arte en alto sentido y no la banalización de nuestro tiempo. Safranski advierte que ese juego de la libertad no es, como resulta evidente, el actualmente generalizado por los nuevos medios electrónicos, de manera que en este último sentido el juego se habría convertido en parte del problema (pp. 406-410)³¹.

Mientras Schiller trabaja todavía en la colección de cartas estéticas sobre la educación estética, prepara el siguiente gran ensayo con el que, a principios de 1796, cierra transitoriamente la serie de sus escritos de teoría del arte: *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, donde lo ingenuo es lo natural, intuitivo e inmediato (p. 410). Se echa de menos, aún más en estos capítulos especialmente dedicados a la cuestión estética, alguna entrada penetrante de Safranski, de fondo conceptual, en los núcleos de la teoría poética schilleriana, ya que no en su síntesis neoplatónica³². De otra parte, se plantea lo siguiente: «Reúna, por favor, toda su fuerza y toda su vigilancia, elija una materia poética agraciada, llévela en su corazón con amor y cuidado, y deje que en los momentos más bellos de la existencia madure con tranquilidad hasta la consumación; en lo posible huya de las materias filosóficas, que son las más ingratas, de manera que en la estéril lucha con ellas se consumen con frecuencia las mejores fuerzas; permanezca cerca del mundo de los sentidos, así correrá menos peligro de perder la sobriedad en el entusiasmo» (p. 426). De este modo se explica que Schiller, con su proyecto de «educación estética», encontrara gran adhesión entre los románticos, pues la estetización de la vida era la gran expansión entre ellos, hasta el punto de llegar el caso de que algunos hacían un gesto irónico de rechazo cuando Schiller invocaba seriamente la estética en serio (p. 432). Desde 1797, Schiller y Goethe compiten escribiendo sus baladas. Goethe sabe que sólo el espíritu y el pensamiento pueden salvar a su amigo del sufrimiento de la enfermedad. En el poema «La dicha» (1798) Schiller designa el proceso creador como un «nacimiento oscuro desde el mar infinito» (p. 437). Surgen las baladas «El buceador», «El anillo de Polícrates», «Las grullas de Ibycos» y «El guante», obras con las que Schiller demuestra que la alta exigencia intelectual y lo popular son compatibles entre sí (p. 457). Finalmente trabaja en la redacción de *Demetrio*. Aún Schiller aprovechará para celebrar de

31. En todo ello hay una perspectiva antropológica, pero diremos que también una analogía mística o unitiva que es la que funda el argumento.

32. Un planteamiento de este asunto puede verse en Aullón de Haro, P., «Estudio Preliminar» a Friedrich Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Madrid, Verbum, 1994, pp. XVI y ss.; e Id., «Epistemología para la Estética y la Poética de Friedrich Schiller», pp. 117-136, en: Oncina, F. y Ramos, M., *Ilustración y Modernidad en Schiller en el bicentenario de su muerte*, Publicaciones Universidad de Valencia, PUV, 2006.

nuevo las artes en su último escrito, un poema de ocasión, ya que las artes nos ayudan a conservar el sentido para lo realmente importante, para las cosas ingeniosas de la vida. La palabra y el pensamiento es la libertad, el reino inmenso (p. 517).

A mediados de julio, Schiller viaja a Jena con Charlotte y nace su segunda hija. Schiller entra en el final de su lucha contra el dolor. El médico le prescribe vino dulce español y ácido alemán. Heinrich Voss, hijo del traductor de Homero y ferviente admirador de Schiller, estuvo en los últimos meses con frecuencia junto a él, prestando servicios de vigilancia al enfermo (p. 518). Según Biedermann, en el lecho de muerte, Schiller «quiere escuchar cuentos e historias de caballerías, ya que allí está la materia para todo lo bello y grande» (p. 519).

AFORISMO SOBRE EL AFORISMO

A Miguel Catalán

AFORÍSTICA I (Axiomática)

El aforismo, hijo culto del refrán, es ecuánime, brinda una clave, ya aducida o semiargumentada, axiomática, aspecto cuya sentencia, gaveta en mercadillo, se desliza esquinada o melancólica.

AFORÍSTICA II (Brillante)

El aforismo, padre de toda paremiología literaria, hermano de la paradoja al tiempo que hijo culto del refrán originario, es ecuánime, actúa como reactivo u orgonita y brinda una clave, ya aducida o semiargumentada, ya axiomática o brillante, como rayo, entreverada o no de personas o cosas, del mundo y el saber, aspecto cuya sentencia, gaveta de oro en mercadillo, se ofrece lábil, esquinada o melancólica. Tal es su concepto y textura.

LOS GÉNEROS DE LA CIENCIA LITERARIA

LA «ciencia real» ha establecido fehacientemente en el ámbito de la Filología una Ciencia del Lenguaje y una Ciencia de la Literatura, y a su vez dentro de cada una de éstas ha fundado y sostenido también simétricamente un triple criterio: histórico, teórico y aplicativo cuyo resultado es una doble serie triádica de géneros en tanto que disciplinas filológicas. Esto es, de una parte, Lingüística histórica (o Historia de la lengua o Gramática histórica), Lingüística general (o teórica o descriptiva) y Lingüística aplicada; y de otra parte, Historia, Teoría y Crítica literarias. Estas tres últimas constituyen, pues, el conjunto o la serie de la Ciencia literaria. Existe, en consecuencia, identificación entre disciplina humanística y género, género ensayístico de definición temático-metodológica y de diferentes posibilidades de realización formal.

Evidentemente, la distinción de géneros y disciplinas enunciada no significa aislamiento o desconexión entre tales entidades. La pluralidad de enfoques asignables a Historia (o Historiografía), Teoría y Crítica literarias converge en una permanente interrelación de necesaria colaboración íntima determinada tanto por la entidad como por la complejidad del objeto cuya existencia rige. Asimismo, de forma paralela a la referida serie, es discriminable idéntica taxonomía de las disciplinas o géneros referidos al Arte (Historia, Teoría, Crítica artísticas), así como sucesivamente a las diferentes artes particulares (Música, Pintura, Cine...). Esto pone de manifiesto la pertinencia, valor y estabilidad de los géneros establecidos y los criterios sobre cuya base éstos son determinados.

La Historia o Historiografía literaria, que evidentemente tiene el aspecto fundamental de una organización interna de tipo diacrónico, se encuentra situada en el límite que con mayor continuidad linda con una disciplina ajena a la más específica dilucidación del objeto literario, es decir, la Historia de la cultura¹. Por su parte, Crítica, y Teoría sobre todo, están en ajustado contacto con la Estética. De hecho, Crítica, Teoría y Estética, en este orden pragmático que alcanza desde la mayor particularidad a la mayor generalidad, forman un cuerpo difícilmente disociable; y las mismas tres en cierto modo se presuponen. Por lo demás, y como después se indicará, la Crítica no responde tan sólo a un fundamento filológico sino también a otros de diferente ámbito y método.

1. No nos interesa entrar aquí en cuestiones específicamente historiográficas ni en el examen ni valoración del género y su ostensible decadencia contemporánea. Me he referido a ello en varias ocasiones, recientemente en el segundo capítulo de *Escatología de la Crítica* (Madrid, Dykinson, 2013), y de manera comprehensiva en nuestra extenso volumen en equipo *Historiografía y Teoría de la Historia del Pensamiento, la Literatura y el Arte* (Madrid, Dykinson, 2015).

Puede afirmarse que tanto la interrelación como la delimitación de Historiografía literaria frente a Teoría y Crítica definen aspectos esencialmente no problemáticos. Ahora bien, no sucede así entre Teoría y Crítica. Además, las realidades de éstas se muestran en ocasiones sustancialmente próximas, hasta el punto de que su mutua colaboración a veces diríase no de interrelación auxiliar sino de confusión interdisciplinaria. Bien es seguro que, más allá de la mera colaboración, ese estado surge en ciertos momentos entre cada una de las disciplinas o géneros literarios y los restantes, mas no con la persistencia de un coexistir orgánico tan profundamente fusionado. Por consiguiente, en ocasiones pueden aparecer yuxtapuestas o incluso ser indiscernibles entre sí.

La distinción de los géneros o disciplinas de Teoría y Crítica literarias ha de efectuarse atendiendo a naturaleza y función de las mismas. La teoría literaria en su sentido fuerte, como *techné*, es característicamente ideológica, doctrinal y preceptiva o prescriptiva. Su función prescriptiva puede efectuarse bien *a priori* o bien discernirse *a posteriori*. Entiéndase que no existe contradicción alguna en el segundo de los casos: se trata de la averiguación inductiva de aquellas prescripciones, ideas o preceptos que intervinieron en la construcción de la obra. Esto es, cuando a partir del texto artístico el teórico obtiene las inferencias capaces de establecer tales prescripciones. Así pues, la teoría literaria *a priori* es teoría explícita acerca de la literatura y se encuentra milenariamente configurada mediante las grandes disciplinas tradicionales de la Retórica y de la Poética en su sentido más propio y característicamente expresadas en forma de géneros ensayísticos, ya sea el Tratado, con preferencia, sobre todo en el caso de la Retórica, también profusamente como manuales; y el Ensayo o el Manifiesto modernamente para la Poética, y el Artículo, el Prefacio, o incluso el Fragmento en ocasiones, o el Poema con gran frecuencia. La Poética abunda como texto de lenguaje artístico, constituyéndose de este modo en síntesis acaparadora de teoría y arte, así ya tempranamente la celeberrima y bellísima *Epístola* de Horacio, o el *Arte nuevo* de Lope o *L'Art Poétique* de Verlaine y tantas y tantas otras composiciones como poetas notables han existido. Puede decirse que todo poeta, de una u otra manera, escribe el poema en tanto que poética en algún momento, o varios, de su obra. Pero ciertamente, si todo gran poeta escribe siempre y de algún modo una Poética, no todo gran poeta escribe una gran Poética. Es el caso de Shakespeare, Calderón o Goethe. Sea como fuere, la teoría literaria se instala dentro de la generalidad de la teoría artística y, considerada diacrónicamente, dentro de la Historia de las Ideas o del pensamiento; y los textos teóricos constituidos como textos poéticos forman, pues, a un tiempo parte no sólo ensayística sino también artística de la Literatura. En cierto sentido, la teoría literaria es al arte literario algo, salvando distancias, formalmente de atingencias similares a las existentes en la relación entre epistemología y ciencia, pues abarca una doctrina y un dispositivo conceptual que intervienen de modo análogo.

La teoría literaria en tanto que Poética especifica un género de producción esencial y permanente en las grandes culturas; género reconstruible y ejemplificable, quizás sobre todo, mediante la *Poética* de Aristóteles, la *Epístola a los Pisones* de Horacio, *Sobre lo sublime* de Longino, el *Wen fu* de Lu Ji, la *Poetria Nova* de Godofredo de Vinsauf, *Arte nuevo de hacer Comedias* de Lope de Vega, *Agudeza y Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián, *Über Naive und Sentimentalische Dichtung* de Friedrich Schiller, *Vorschule der Aesthetik* de Jean Paul Richter, los *Prefaces* de Wordsworth, *Le Roman experimental* de Émile Zola, *Philosophy of Composition* de

Allan Poe, el *Manifiesto tecnico della letteratura futurista* de Marinetti, *La Creación pura* de Vicente Huidobro, o *Über Form und Wesen des Essays* (1911), de Georg Lukács, y *Der Essay als Form* (1958), de Theodor Adorno, por citar una gama de títulos que de algún modo describe abreviadamente la evolución del pensamiento literario. En tanto que Poéticas, se trata de reflexiones de sesgo programático acerca de qué o cómo ha de ser la Literatura o alguno de sus géneros y aspectos, es decir la *techne* o *ars*, un conjunto de reflexiones, principios, normas y saberes acerca de qué es y cómo se construye o debiera construirse determinada clase de objetos.

Diferente asunto es el de la existencia de un espacio teórico de natural convergencia entre Estética, Hermenéutica y Crítica, e incluso Teoría literaria y Epistemología, y entre éstas y la Poética, cuyo aparato, por así decir, de articulación teórica, al igual que en el caso de la Retórica, es reversible y reutilizable en sentido inverso o aplicativo, pero el concepto de *techne* es normativo como la función de la misma *techne*. En fin, algunas obras muy importantes del pensamiento literario del siglo xx, así *La poesía* de Benedetto Croce, *Hermeneutica ideii de literatura* de Adrián Marino, o *El Deslinde* de Alfonso Reyes, definen especificidades teórico-literarias muy diversas, pero en todo caso por completo ajenas a la *techne*, y eso es a nuestro propósito lo relevante.

La Crítica literaria, por su parte, que debe ser definida en primer término como una particularización de la Hermenéutica, ocupa un lugar eficiente y relevante en el horizonte de las actividades analíticas e interpretativas de las formaciones culturales. La crítica de la cultura en general y, por otra parte, de las ciencias y las artes delinea el arco de grandes segmentos de pensamiento en el cual la crítica literaria se inserta de forma natural, como parte de un *continuum* de la actitud del espíritu y el desenvolvimiento de su praxis.

En tanto que texto o discurso, la Crítica literaria, configura característicamente, al igual que las *technes* Poética y Retórica, un metalenguaje, un «discurso sobre un discurso», se ha podido decir. Esto es, un discurso disciplinario aplicado sobre un discurso artístico; y en el caso de la pura teoría crítica, mejor diríamos que se trata de un discurso disciplinario metateórico sobre qué es aquello a considerar en el objeto y cómo ha de versar el discurso disciplinario que verse sobre el discurso artístico.

La diferencia existente entre discurso crítico y discurso artístico es, a este propósito, referencial. Consiste en que mientras este último va referido al mundo, aquél se refiere al discurso artístico y sus relaciones. Lo cual no quiere decir que en ocasiones muy particulares, en coincidencia con la Crítica, el discurso literario artístico no sea susceptible de ir dirigido a esa parte del mundo que es el propio arte o a sí mismo (en un segundo grado superpuesto a la función metalingüística del lenguaje), y sea, por tanto, discurso metaartístico, según anteriormente advertimos que sucedía en ciertos textos literarios que también eran, a un tiempo, textos de teoría literaria o Poéticas.

La Crítica literaria científico-humanística puede ser definida como la reflexión metodológica sobre una estructura objetiva que se describe a partir de la constitución y relaciones metódicas, ya formales, ya conceptuales, del texto literario respecto de sí propio u otros textos o ámbitos; lo cual permite el establecimiento de una síntesis de resultados o la razonada interpretación concluyente de los mismos.

La variabilidad de las atingencias entre objeto-texto y sujeto-crítico es por supuesto importante. Naturalmente, el texto literario se ofrece a la actividad crítica como objeto

complejo portador de una extraordinaria gama de posibilidades. Por ello es conveniente discernir y clasificar grados constitutivos del objeto, desde la unidad simple, a la unidad de serie, desde el género al macrotexto y otras disposiciones, e incluso la abstracta consideración émica. El comparatismo no constituye una mera opción metodológica o disciplinaria en la constitución del objeto sino que es imprescindible a todas ellas, las entrecruza, pues se encuentra en la propia base de toda actividad crítico literaria por cuanto que viene inequívocamente especificado por el mundo de existencia del objeto, ante el cual sólo cabe la aceptación de hecho. Por ello, el comparatismo pertenece a la epistemología crítica previa, al fenómeno de hacerse patente la propia constitución de la obra literaria y la probabilidad de acceso a la misma como objeto crítico bien constituido.

Asimismo, es conveniente discernir y clasificar grados constitutivos del sujeto-crítico: sujeto intencional, psicológico, cultural, entrecruzables disciplinariamente en el sujeto científico-humanístico y su mundo operativo interior resoluble en intuición, conceptualización, descripción-reconstrucción, interpretación y abstracción última o reflexión trascendente, proceso enumerativo que sumariza gnoseológicamente la actividad crítica, sus operaciones, de principio a fin. Sólo el logicismo positivista puede permitirse el error de ignorar al sujeto. Sólo hay sujeto, o sujeto y habla en cuanto ésta es parte esencial de aquél. De hecho, el sujeto cultural y su apriorismo se muestra como un interpuesto generalizado entre el hipotético sujeto puro, o cualquier sujeto previo o, en otro orden, la multiplicidad del sujeto histórico, y el objeto literario, el cual por otra parte en su propia estratificación cabe decir que reproduce análogo esquema. No se puede omitir la pertinencia de un estatuto o teoría del crítico, tanto en el referido sentido epistemológico como en el de una perspectiva histórica, paralelamente a las más reconocidas teorías del artista y del poeta. En realidad, la teoría del orador, en Cicerón y sobre todo en Quintiliano, representa, salvadas las distancias, un ejemplo extraordinario. Desde luego, cada época cultural o estadio de pensamiento preconiza su propio modelo de crítico. En su polarización más nítida, si para los románticos el modelo se identificaba con el poeta o el filósofo, para los positivistas se trataba del científico. No voy a reseñar las diferentes contribuciones allegables a una teoría del crítico y su tipología (así Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, Zola, Croce, Elio). En lo esencial, la historia del crítico es la historia de su relación con las obras. Pero tanto sujeto-crítico como objeto-texto se revelan en cuanto lenguaje, y el primero en tanto que ejercicio crítico.

La Crítica viene determinada por ciertas antecedentes. A toda crítica precede una lectura, una proyección sentimental o intelectual, una axiología y algún conocimiento técnico. Es necesario asumir una teoría de los valores literarios. El valor conduce, mediante la indagación de las determinaciones del objeto, al requerible *lugar de encuentro* entre autor y crítico o lector. Ahora bien, el texto es un producto cultural y la acción de leer o interpretar textos presupone determinado régimen de cultura y la subjetividad de aquel que lee. Es bien sabido que dos lecturas de un mismo texto nunca son idénticas. Diremos simplísimamente, que el texto evoca por medio de dos modos: significación directa y significación simbolizadora, y esta última requiere ser interpretada, pudiendo variar según el sujeto y el momento en que se interpreta. Según discierne Jung, desde un plano de consideración espiritual-artística, existe un «modo de crear *psicológico*» y un «modo de crear *visionario*», de los cuales sólo el primero compone un material dentro del normal alcance de la conciencia

(es la diferencia entre la primera y la segunda parte del *Fausto*)². Hegel dice que «el símbolo, según su propio concepto, se mantiene esencialmente *ambiguo*»³. De ahí la opacidad que profundamente constituye el símbolo y lo hace inagotable, fascinante ya desde la frase «el símbolo da qué pensar»⁴. Ahora bien, nuestro momento inicial exige recordar que todo lector, al igual que el autor, está ligado a unos supuestos de referencia y código, y si éstos no son real y convencionalmente los mismos, o se hallan alejados, el crítico ha de reconstruirlos para sí. Esto configura una dimensión distinta del problema.

¿Debe erigirse la crítica en proyecto de restitución del mundo original del texto, de un pasado textual en cuanto reificación fundamentalmente reelaborada mediante el lenguaje? La crítica no puede jamás *contradecir* el texto, necesita con generosidad del acarreo histórico capaz de fijar comprensivamente, dentro de la relatividad, el mundo dado de existencia del objeto. Pero la crítica, si lo es, sobrepasa la investigación histórica, instrumentaliza ésta para acceder a otra cosa. Más que irrealizable es impropio centralizar el propósito crítico como de retracción, tal cual, al tiempo originario del objeto-texto. El tiempo produce significado y el significado es tiempo. La comprensión reconstructiva desde el tiempo originario no es la meta crítica sino sólo una de sus condiciones en suficiente grado. Esa meta supondría la renuncia a todo posible valor esencial de la propia reflexión crítica, cuya historicidad es más amplia, subsume todo dato pertinente del objeto histórico, siempre anterior conceptual y cronológicamente. El ejercicio crítico ha de incorporar grados de comprensión no posibles desde el tiempo del mundo textual originario, pues desde éste al tiempo actual de la crítica el objeto ha devenido posibilidad significativa. Ahí reside la potencialidad artística y filosófica, la *capacidad originaria* del objeto, su condición de posibilidad, de continuar siendo frente al fenecer que se cierra sobre sí y el olvido con que amenaza el hecho de estar involucrado en el tiempo.

El conocimiento del texto, en cuanto objeto representado por el texto-crítico, no pertenece propiamente ni al objeto-texto ni al sujeto-crítico sino a la figura que materializa el movimiento entre uno y otro como superación de la dualidad escindida. El crítico exige mediante proyección de interés la selección del objeto-texto al tiempo que éste, desde su propia posibilidad de proyección, selecciona tanto al sujeto-crítico como las condiciones gnoseológicas y los procedimientos metodológicos de éste. Cada operación justamente dicha de la actividad crítica presupone por ello un reto singular, una confrontación selectiva e irrepetible que aleja el pensamiento científico-humanístico de las ciencias físico-naturales y lo aproxima al Arte, al universo de una epistemología cuyo objeto es irreducible a generalización legislativa. Pero así también la Crítica se aproxima especulativamente a la Filosofía en cuanto posible saber análogo al Arte.

Uno de los problemas mayores de la filosofía contemporánea consista en la dificultad de sobreponerse a la voluminosa complejidad técnica de las disciplinas particulares, que le son extrañas. A mi juicio, la alternativa consiste en recorrer el camino de formación

2. Carl Jung (1930), «Psicología y Poesía», en *Formaciones de lo inconsciente*, Buenos Aires, Paidós, 1976, pp. 9-24.

3. Hegel (1832-1838), *Estética*, ed. de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1984, vol. III, p. 32.

4. Paul Ricoeur (1969), *Introducción a la Simbólica del mal (El conflicto de las interpretaciones, III)*, Buenos Aires, La Aurora, Megápolis, 1976, pp. 26-28.

haber gran talento por medio raramente deja lugar a la calidad discreta constructivamente justificada, deslizándose con suma facilidad hacia lo trivial o deleznable.

En estas formas del ejercicio crítico, entre cuyas posibilidades se encuentra el poder acceder a la alta reflexión estética o filosófica, la intuición ha de ser intuición profunda revestida apenas de soporte metodológico que no sea el de la pura imaginación intelectual y la experiencia estética por sí mismas. Las variedades de la crítica impresionista, que unificadamente denominamos así por simple razón de economía, se presentan de ordinario en el más puro género del Ensayo. Entre sus autores pueden servir de muestreo Baudelaire y Wilde, Valéry y Eliot, Walter Benjamin, Unamuno o Azorín, Ungaretti, Lezama Lima... Naturalmente, en ocasiones se podrán observar, en los citados autores u otros, aproximaciones hacia las modalidades de la crítica científico-humanística; e igualmente a la inversa.

La crítica científico-humanística, por su parte, hace ostentible a primera vista la existencia dentro de sí de una dicotomía de géneros que, atendiendo a los conceptos de naturaleza y función, hemos denominado Teoría de la Crítica y Crítica aplicada. Esta dicotomía, en verdad, con relativa frecuencia deja aparentemente de serlo, al menos en la medida en que los discursos de ambas se reúnen en un mismo texto. Pero tampoco deja de ser cierto que aun así subsiste como realidad definible y, desde luego, muy a menudo se presenta desligada con la total perfilación determinadora que ofrecen dos géneros autónomos. En parte es un problema análogo al anteriormente afrontado entre Teoría y Crítica. Véase que *Poesía Española, Ensayo de métodos y límites estilísticos*, de Dámaso Alonso, es un magnífico ejemplo, sin duda uno de los más perfectos que conocemos, de convivencia de teoría de la crítica y crítica aplicada; sin embargo, mientras *Perspectivismo lingüístico en el Quijote*, de Leo Spitzer, la *Psicocrítica del género cómico*, de Charles Mauron, y *La novela histórica*, de Lukács, son sustancialmente textos de crítica aplicada, *La teoría del Método formal*, de Eichembaum, o *la Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística*, de Amado Alonso, son teoría de la crítica. El discurso de la Crítica puede consistir, por tanto, en discurso teórico descriptivo e interpretativo, o bien en discurso metateórico. Esto en razón de que su objeto, la obra literaria, sea su objeto en sentido directo o indirecto.

Del esquema, perfectamente asentado en la tradición decimonónica, Mundo: Autor ↔ Texto ↔ Lector, se obtiene una lógica de relaciones disciplinarias cuya resultante es la exigencia de diversas especificidades críticas, ya sociológicas, psicológicas, antropológicas, artísticas o filológicas. A mi juicio, una Estética bien formada como general incluiría todo ello. Cabría entender que éstos son géneros metodológicos o incluso temáticos superpuestos a la concreción de los asuntos de que hablan los textos. Al menos en cierto modo, la multiplicidad aspectual, y según en cada caso la constitución del propio objeto preferentemente exige, revelará la convincente asunción descriptiva e interpretativa de la Obra literaria. Y a su vez, la inserción última de todo ello, conclusiva y más acabada, habrá de ser la síntesis especulativa, abstractiva y de principios, transcendente, es decir, la crítica filosófica o estética, se trate de producción exenta o bien de elemento final («conclusiones» se denomina como término fijo en el género de la Tesis de Doctorado) que cierra el desarrollo de aquellas otras opciones metodológicas. Cabe entender que la Metodología, en sus grados posibles y humanísticos, es un género de géneros o, más bien, la forma distintiva o tejido preferente de los géneros teóricos ensayísticos.

LA VANGUARDIA: GÉNERO ENSAYÍSTICO Y FINAL DEL ARTE

LOS GÉNEROS ENSAYÍSTICOS Y LOS GÉNEROS DE LA POÉTICA

LA VANGUARDIA histórica, que en su conjunto representa a mi juicio tanto, de un lado, el eje como, en su último término, el segmento final del proceso evolutivo de la Modernidad, cuando menos artística y literaria, delinea pues la configuración de un extremo. Tal extremo se concibe en cuanto progresión inmediata y rompimiento interno del intenso y vertiginoso decurso iniciado en los albores del Idealismo. Esto es referible relevantemente a la producción artística al igual que a la teórica. El carácter proyectivo de constante sucesividad y fuerte constitución programática fundado por los idealismos estéticos adquiere en la refundación vanguardista un valor y una expansión muy notablemente radicalizados. Los géneros ensayísticos, y dentro de éstos en especial los de la Poética, configuran la punta de lanza regida por el tipo de texto del ‘manifiesto’, también en otros ámbitos, sobre todo el político. Sea como fuere, el hecho general consiste en que la entidad de la Teoría, de la *techné*, respecto del Arte se ejecuta con immediatez y lo sobreexcita¹. Nunca hasta ese momento había tenido lugar semejante grado de rápida elaboración agresiva y singularizado conceptualismo teórico-poético a propósito de la Literatura y el Arte. De este modo es como la Teoría adquiere nuevas caracterizaciones frente a su objeto y produce, en consecuencia, una fenomenología peculiar entre cuyos aspectos principales conviene subrayar los resultados de la propia autonomía poetológica en relación a dicho objeto e incluso, paradójicamente, el distanciamiento y sobreposición al mismo. Y de este modo es cómo del programatismo moderno se infiere un resorte parcial del concepto hegeliano de autoconciencia artística que devendrá el mayor compromiso, consigo misma, de la Vanguardia histórica. Recuérdesse que el problema se lo planteó Adorno en los siguientes términos:

La verdad que llevan en sí muchos movimientos artísticos no culmina necesariamente en grandes obras de arte; el expresionismo alemán y el surrealismo francés, cuyo desafío al concepto de arte no fue casual, ya que desde entonces forma parte de cualquier arte nuevo que sea auténtico. Y el hecho de que siga siendo arte nos autoriza a buscar el núcleo de esta

1. Entiendo por Poética, en tanto que *techné*, en sentido propio, la teoría *a priori* y explícita, es decir la enunciación de un conjunto de normas, principios, reflexiones y saberes acerca de qué son y cómo se construyen las obras literarias o artísticas. Para una exposición de estos problemas puede verse «Epistemología de la Teoría y la Crítica de la Literatura», en P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la Crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994, págs. 11-26.

provocación en la primacía del arte sobre las obras artísticas. Los *ismos* son la encarnación de esta idea².

Desde cualquier interpretación, resulta subrayable la dimensión especializada del hiato entre la teoría poética y su objeto artístico. Pero ese hiato es también un modo de tensión creativa y «epistemológica», un procedimiento renovado y peculiar, puesto que la praxis vanguardista se funda con preeminencia en la revitalización revolucionaria y funcionalizada del género programático de la Poética.

Característicamente, los géneros ensayísticos producidos por la Vanguardia son los géneros teórico-poéticos marcadamente programáticos: sobre todo, según ha quedado dicho, el del 'manifiesto'. La multiplicación en un breve espacio cronológico del discurso programático vanguardista, su diversificada y superpuesta proliferación textual convierte la modalidad preferente del Ensayo de Vanguardia en distintiva representación temática y pragmática de la misma Vanguardia. Éste es un fenómeno normal que se corresponde con la naturaleza y función de los géneros ensayísticos de la Poética, lo que sucede es que aquí obtiene una incisiva centralidad irrecusable. Es decir, los textos ensayísticos vanguardistas son dominantemente aquellos metaartísticos que tienen por tema a la propia Vanguardia.

Tampoco se debe pasar por alto un hecho que, si bien no incide directamente en los aspectos referidos, constituye sin duda un problema cuando menos relativamente análogo y da razón teórica de la situación de no pocos pensadores y poetas pensadores en tiempos de la Vanguardia histórica. Me refiero a los intentos de crear una filosofía sin sistema para un nuevo pensamiento, ya sea por fragmentarismo (Benjamin), narrativa (Musil), tratado asistemático (Bloch en *El principio esperanza*) o teoría metodológica sin sistema (D'Ors en *Lo barroco*). En general se trata de cuestiones muy importantes relacionadas con el género del Ensayo y los fenómenos e hibridaciones, de extensa repercusión literaria, designables como de ensayistización³.

VANGUARDIA Y FINAL DEL ARTE

La entidad Arte de Vanguardia estatuye, a mi modo de ver, el ciclo último de la Modernidad artística. Pienso que esto es ya hoy perfectamente claro. Sin entrar en muchos argumentos, bastará con señalar, primero, que todas aquellas producciones elaboradas con posterioridad a la última gran guerra responden a evidentes adscripciones de reflujo, bien en sentido neovanguardista, bien en sentido de reproducción relativo a otras elaboraciones históricamente anteriores y solventemente fundamentadas, tales el Realismo, el Decadentismo más general, etc., es decir reconstituidas y justamente denominables Neorrealismo, Neodecadentismo... Sólo si hubiese surgido una vanguardia original durante la posguerra u otro movimiento que manteniendo el proyecto de la lógica artística de la Modernidad prolongase la vida originadora natural de ésta, podría explicarse su no finalización. En

2. Cf. Th. W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, págs. 41-42.

3. Cf. P. Aullón de Haro, *Teoría del Ensayo*, Madrid, Verbum, 1992.

segundo lugar, el proceso creativo y de desintegración de la *forma* moderna no hay razón para pensar que, tal cual, no haya accedido a su final vanguardista, ni parece tampoco que ese acabamiento pueda suscitar una nueva constitución del mismo proceso de formas y pensamiento.

En realidad, Hegel ya trazó el problema y creo que su diagnóstico fue el correcto, aunque requiere matización. La determinación hegeliana del final del arte era, en mi criterio, la acertada, si bien es verdad que erró al vaticinar el procedimiento de descomposición, pues el arte, en su sentido propio último, no se disuelve en filosofía y, por lo demás, le restaba modernamente un período postrero que recorrer, el de su vanguardista desintegración formal⁴. Justamente por haberse instituido kantianamente como forma, o si se quiere en cuanto que dialéctica forma/informe, se puede comprobar que la conclusión del arte moderno ha consistido en la desintegración de la forma. Pero añadida la Vanguardia histórica al orden hegeliano que acababa con la inundación extrema de la subjetividad mediante el Humorismo romántico, el esquema de Hegel es el adecuado, aunque desde una perspectiva relativizadora. Y relativizar el esquema hegeliano significa, entre otras cosas, que no se trata brutalmente, por supuesto, de la extinción del arte y su definitivo ingreso en el pasado, sino más bien de una reestructuración sustancial. Esto en doble sentido. Pues se estaría ante una reestructuración «histórica», en virtud de cuáles sean las nuevas realizaciones posteriores a la guerra en relación a aquellas que fueron anteriores, a la naturaleza y función de éstas, y en relación a las nuevas categorizaciones y valores, si los hubiere, que ahora y de cara al futuro cupiera especificar. Aquí el problema, en el fondo, técnicamente se reduce a una necesidad de reclasificación de las artes. Las artes y sus estatutos no han sido perpetuamente los mismos. Es imprescindible recordar en este punto la gran diferencia existente entre la taxonomía y valor del sistema clásico respecto del medieval, de éste respecto del renacentista que sobrepuso la pintura, del renacentista respecto del más complejo creado por el Idealismo y su mezcla de contrarios y entronización de la Música. No se trata ahora de describir históricamente los estatutos de las artes o, por otra parte, de la categoría de Literatura, que pasó de la amplitud extrema dieciochesca a la restricción estrictamente artística efectuada por los románticos. Pienso, por lo demás, que es necesario restituir reconducidamente el amplio concepto dieciochista de Literatura, consistente en la sencilla suma de textos altamente elaborados, con la supresión del segmento de producción de discurso científico de alto carácter terminológico o formalizador por encima de los límites que señala la lengua natural. Esta operación —que ya tendría que haber concluido— es ni más ni menos que la resolución del problema de marginalización absurda, como si perviviesen en tierra de nadie, del género moderno del Ensayo, en sentido restringido, y el común de los géneros ensayísticos; entre éstos, por ejemplo, el libro de viajes, las utopías, los proyectos, las autobiografías, etc.

Lo que tiene que ver con el problema actual de la taxonomía de las artes es, en lo esencial, una cuestión de grado. Esto, en sus inicios, fue decidido por la Vanguardia histórica.

4. Incluso se podría, en cierta manera, argumentar el acierto de Hegel en lo que se refiere a la disolución del arte en la Filosofía, por cuanto un destacadísimo aspecto moderno consiste en la integración de los modos del discurso filosófico y ensayístico especialmente en la novela. A su manera, Gómez de la Serna se había percatado ya de este asunto en 1909.

En el presente, las grandes artes ya no lo son, y las artes menores se multiplican. Cuando el esfuerzo abismal del sujeto ante sí mismo y ante la infinitud de lo trágico o de lo indeterminado artísticamente cesa; cuando la individualidad radical de la autoconciencia y el peso de la historia artísticamente se detiene, ha tenido lugar en cambio axiológico que no es sino reflejo de una realidad histórica y el sujeto. Entonces, en ese momento, es preciso reconsiderar el estado de cosas presente, que lo es relativo al pasado, y asumir nuevas categorizaciones, acaso artes menores, quizás artes ínfimas. Probablemente la pirámide del arte pueda darse ya por invertida. No poseemos establemente ahora ningún sentido artísticamente profundo, es decir espiritualmente ilimitado, de punta de lanza sino una gran base homogénea, una gran base de tendencia profundamente superficial que describe una realidad artística saturada por la multiplicación reproductiva de artes menores. Éste fue el principio y el final que diseñó la Vanguardia histórica.

El presente volumen en realidad constituye una teoría, *stricto sensu*, de la literatura y de las clases de ésta. En él se reúne debidamente organizado un conjunto de escritos sobre la idea y los conceptos de Literatura así como de la serie de géneros literarios. Se trata de textos producidos durante unas tres décadas. Puede decirse que mucho se ha escrito sobre esta materia, pero desde luego no tanto con investigación y reflexión extensas y fundamentadoras, además de resultados teóricos y descriptivos de sentido y valor general.

La Literatura debe ser definida mediante criterio de valor capaz de resituarse la entidad del objeto en tanto que totalidad, es decir entidad de la que nada puede ser excluido en virtud del mantenimiento de un criterio suficiente y equiparado.



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL