

Poéticas opositivas del tardofranquismo

Una crítica histórica de las poéticas de Juan Benet, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo y Manuel Vázquez Montalbán

Luca Scialò

TESIS DOCTORAL UPF / 2023

DIRECTOR DE LA TESIS

Dr. Domingo Ródenas de Moya

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES



*A Laura y Maia, que siempre han estado.
Y a Dela, que acaba de llegar*

AGRADECIMIENTOS

Quiero empezar manifestando mi más profundo agradecimiento a mi director de tesis, el Prof. Dr. Domingo Ródenas de Moya, por la generosidad, la atención y el cuidado con que ha acompañado la gestación y la realización de este proyecto de investigación. Aunque me lo propusiera, no podría decir todo el provecho que he sacado de mi periodo de colaboración con él, y sé que no existe palabra capaz de expresar el agradecimiento que siento, ni la suerte que me ha tocado. Aparte de la seguridad que me ha infundido a cada paso que iba dando, quiero agradecerle el hecho de haber siempre sacado tiempo de donde no tenía, para sentarse y comentar mi trabajo con su palabra precisa, capaz de revelar milagrosamente el sentido de lo que iba escribiendo, incluso cuando permanecía oculto a mi mirada.

Le doy las gracias al programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU18/02074) financiado por el Ministerio de Educación, cuya beca me ha proporcionado las condiciones materiales que me han permitido dedicarme a tiempo completo al desarrollo de esta investigación.

Me siento especialmente agradecido, además, al grupo de investigación vinculado al proyecto «Prosa de ideas y ensayo en la Transición cultural española (1966-1986)» (PGC2018-095257-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, por el apoyo económico e intelectual que he recibido en estos años, que ha enriquecido mi investigación de nuevas perspectivas y estímulos, fomentando mi participación en congresos y jornadas internacionales.

Deseo manifestar mi agradecimiento también al programa de ayudas a la movilidad FPU y al Fondo Jacques Comincioli, que me han permitido desarrollar mi investigación durante tres meses en la Universidad de Berna. Mis más profundos agradecimientos van a la Prof.^a Dr.^a Bénédicte Vauthier, quien ha contribuido con sus consejos, reflexiones y sugerencias al desarrollo de mi tesis, y ha supervisado mi estancia en Berna con toda la generosidad, la atención y la disponibilidad imaginables. Del Instituto de Lengua y

Literaturas Hispánicas de Berna quiero recordar la simpatía y la eficiencia de la secretaria Sylvia Scheidegger, la compañía de Félix Terrones y de Sofía González Gómez, y la presencia de Adriana Abalo Gómez, cuyo afecto y compañía me fueron indispensables para sobrellevar el frío bernés.

Doy las gracias a todo el personal administrativo de la Universidad Pompeu Fabra, en especial, a Clara de Quadras y a María Rosa Falceto Rodríguez de la Biblioteca del campus de la Ciutadella, por su inmensa paciencia con mis montañas de libros, y al personal de la Secretaría del Doctorado de Humanidades, por las innumerables gestiones que han resuelto con rapidez y eficacia a lo largo de estos años, en particular, a Miguel Sánchez Ginés, Isabel Cortés Morros y Àngels Bertran Ambrós.

En la elaboración de mi tesis, he tenido la suerte de contar con muchos *ángeles de la guardia*. Quiero darles las gracias, por sus preciosos consejos y sugerencias, a Marta Jordana Darder, que actualmente está desarrollando una tesis doctoral dedicada a Juan Goytisolo en la Universidad Autónoma de Barcelona, a Carlos Femenías, que acaba de publicar su libro dedicado a Ferlosio, y a Lucas Capellas Franco, cuya tesis doctoral plantea una inédita lectura de la *Obra* de Benet. Para Lucas Capellas escribiré un día un apartado de agradecimientos exclusivo, dándole las gracias por todo el cariño, la estima, el apoyo, la atención y la generosidad con la que me ha arropado en los años en que hemos compartido vida y despacho. Mucho tengo que agradecer también a los demás amigos y colegas del despacho de la Torre, en especial, a Sergi Castellà Martínez, la disponibilidad a calmar todas mis ansias y preocupaciones, a Bernadette Weber, la profunda amistad y el afecto que nos une, y a Javier Funes, su simpatía y bondad.

Asimismo, quiero expresar todo mi agradecimiento a mis grandes *amigos de siempre* Andrea Morina, Andrea Raso, Giorgio Donadio, Marco di Ninno y Michele Ombrato, por haberme acompañado a distancia en este largo y tortuoso viaje. También quiero agradecerles a los *chicos del fútbol*, Alfonso, Fofò, Ale H., Ale S., Massimo, Ivan, Felipe, Antonello, Giorgio y Rumor, el haber estado cada lunes a las 20.00h en la cancha del Rocafort. Durante esta irrenunciable hora de fútbol semanal se han resuelto muchos nudos problemáticos de este trabajo.

Nunca hubiera podido llegar a realizar esta investigación sin el apoyo constante de mi familia. Quiero darles las gracias a mis padres Ciro y Marina por la ayuda incondicional que desde siempre me han brindado, y a mis hermanos Carlo y Stefano por el soporte práctico, emocional e intelectual que representan.

Por último, deseo expresar mi más profundo agradecimiento a la persona sobre la que más he contado en todos estos años para llevar a buen puerto mi investigación. Le agradezco a Laura el regalo que es vivir a su lado, el trabajo de madre que desempeña cada día con nuestra hija Maia (en estos últimos días, también con nuestra segunda hijita Dela), su dedicación absoluta a ellas, los sacrificios hechos en mi favor, sus palabras, sus cuidados, su mirada amorosa, su capacidad de alentarme siempre a emprender mis proyectos sin pedirme nunca nada a cambio.

Finalmente, les doy las gracias a mis adoradas hijas Maia y Dela, por la belleza y la ternura con las que cada día me sorprenden, sin cuya luz todo carecería de gracia y de sentido.

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es describir y analizar como un fenómeno de conjunto el emerger de las reflexiones sobre el hecho literario que Juan Benet, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo y Manuel Vázquez Montalbán empiezan a articular en el último lustro de la década de los sesenta, poniendo en contraposición sus poéticas con el anterior paradigma *social realista* de los años cincuenta. Mi hipótesis es que es provechoso indagar el pensamiento literario de los cinco autores recién mencionados a partir de algunas dimensiones de la compleja relación entre literatura, realidad y sociedad frustradas, olvidadas o trivializadas en el anterior planteamiento estético. Respectivamente, la dimensión *epistemológica* de la literatura, en el caso de Benet, la *ontológica* en el de Ferlosio, la *pragmática/psicológica* por lo que respecta a Martín Gaité, y la *sociopolítica* en el caso de Goytisolo y Vázquez Montalbán. Mediante este análisis, quiero señalar la manera en que estos discursos participan en devolver complejidad al debate acerca del *realismo literario*, enfrentándose a algunas problemáticas centrales en la historia de la literatura moderna y contemporánea.

ABSTRACT

The objective of this research is to present and analyze, as a collective phenomenon, the emergence of reflections on the literary fact that Juan Benet, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo, and Manuel Vázquez Montalbán began to articulate in the last half of the 1960s, contrasting their poetics with the previous *social realist* paradigm of the 1950s. The aim is to investigate the literary thought of these five aforementioned authors by examining certain dimensions of the complex relationship between literature, reality, and society, which were either frustrated, forgotten, or trivialized in the previous aesthetic framework. Specifically, I will address the *epistemological* dimension of literature in the case of Benet, the *ontological* dimension in the case of Ferlosio, the *pragmatic/psychological* dimension concerning Martín Gaité, and the *socio-political* dimension in the case of Goytisolo and Vázquez Montalbán. Through this analysis, I intend to highlight how these discourses contribute to reintroducing complexity into the debate on literary realism, confronting key issues in the history of modern and contemporary literature.

ÍNDICE

Agradecimientos	v
Resumen	ix
Abstract.....	ix
Índice	xi
1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. OBJETIVOS GENERALES, PLANTEAMIENTO Y ESTRUCTURA DE LA TESIS	1
1.2. CUESTIONES DE MÉTODO	10
1.2.1. El concepto de <i>dominante</i>	11
1.2.2. Revisión historiográfica y crítica histórica de las poéticas.....	15
1.2.3. Sociología de la literatura	23
2. EL CONCEPTO DE REALISMO LITERARIO Y SU APLICACIÓN EN EL CAMPO LITERARIO PENINSULAR DE LOS AÑOS CINCUENTA	29
2.1. ENTRESIJOS TEÓRICOS DEL CONCEPTO DE REALISMO.....	29
2.1.1. Intentos taxonómicos.....	30
2.1.2. La dimensión social de la literatura.....	41
2.1.3. La capacidad de la literatura de decir la <i>verdad</i> de las cosas	46
2.2. EL MANEJO DEL CONCEPTO DE REALISMO Y EL AUGE DE LA NOVELA SOCIAL EN EL CAMPO LITERARIO PENINSULAR DE LOS AÑOS CINCUENTA.....	50
2.2.1. La trayectoria de José María Castellet desde <i>Laye</i> a <i>La hora del lector</i>	53
2.2.2. Razones de una <i>involución estética</i>	58
2.2.3. El realismo social como <i>solución de emergencia</i>	62
2.3. UNAS CRÍTICAS DESOÍDAS A LA ALTURA DE 1959	65
2.3.1. Juan Goytisolo. Para una literatura nacional popular	66
2.3.2. El <i>cierre</i> del campo peninsular	69
2.3.3. El imposible diálogo entre Castellet y Guillermo de Torre.....	71
2.4. EPÍLOGO: EL FINAL DE LA EMPRESA SOCIAL REALISTA.....	77
2.4.1. Críticas autodirigidas.....	79
2.4.2. El destacado papel de Juan Goytisolo	82
2.4.3. Insuficiencias teóricas del planteamiento social realista	84
3. POÉTICAS OPOSITIVAS DEL TARDOFRANQUISMO PENINSULAR.....	87
3.1. JUAN BENET. ELEMENTOS PARA UNA <i>EPISTEMOLOGÍA</i> DE LA LITERATURA	87
3.1.1. Razones del forzoso divorcio entre escritor y sociedad	89
3.1.2. El mundo de Faulkner y la <i>sumisión a lo mortuario</i>	98
3.1.3. Benet <i>profeta</i> de una literatura intemporal	112

3.2. RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO. ELEMENTOS PARA UNA <i>ONTOLOGÍA</i> (SOCIOCULTURAL) DE LA LITERATURA	120
3.2.1. Derecho narrativo primario: índices escatológicos, circulación anafórica y polarización afectiva.....	124
3.2.2. La literatura como <i>texto</i> y como <i>figura</i>	141
3.2.3. <i>Pensar a la contra</i> . Negar el mal como forma de resistencia a decir el Bien	159
3.3. CARMEN MARTÍN GAITE. ELEMENTOS PARA UN ENTENDIMIENTO <i>PRAGMÁTICO Y PSICOLÓGICO</i> DE LA LITERATURA.....	172
3.3.1. Circular por el hilo de todo. La escritura como búsqueda.....	177
3.3.2. La <i>invención</i> literaria del interlocutor	190
3.3.3. Razones sociológicas de una poética comunicativa	206
3.4. SUPERACIÓN DEL REALISMO, SUPERVIVENCIA DEL COMPROMISO. JUAN GOYTISOLO Y MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN: ELEMENTOS PARA UN ENTENDIMIENTO (<i>SOCIO</i>) <i>POLÍTICO</i> DE LA LITERATURA	217
3.4.1. Juan Goytisolo: el <i>hermetismo</i> como clave del compromiso literario	220
3.4.1.1. Crisis, silencio y cambio de rumbo	220
3.4.1.2. <i>Transformar las imposibilidades del referente en posibilidades del discurso</i>	229
3.4.1.3. De la <i>ilusión performativa</i> al discurso como <i>acción social</i>	238
3.4.2. Manuel Vázquez Montalbán. La memoria como clave del compromiso	244
3.4.2.1. Compromiso sin dogma: el <i>aggiornamento</i> teórico de un comunista vanguardista.....	244
3.4.2.2. La ironía como refugio de la razón desencantada	251
3.4.2.3. <i>Sustraer la memoria a la inquisición del presente</i>	258
Conclusiones.....	265
Bibliografía.....	288

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos generales, planteamiento y estructura de la tesis

En esta investigación adopto el enfoque de una *crítica histórica de las poéticas* con el objetivo de analizar el progresivo emerger, en el campo literario peninsular de finales de los años sesenta, de un conjunto de discursos sobre el hecho literario —en unos casos se trata de auténticas poéticas narrativas, estructuradas en una propuesta teórica articulada y coherente—, que rompen con los postulados, a menudo escasamente formalizados, que habían encauzado el debate literario desde la segunda mitad de los años cincuenta hasta principios de la década de los sesenta, acompañando el auge del paradigma estético *social realista*. En concreto, me propongo limitar mi estudio a las reflexiones teóricas en el ámbito de la narrativa de cinco autores —Juan Benet, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo y Manuel Vázquez Montalbán—, reconduciendo sus propuestas a la indagación de una dimensión teórica frustrada o ausente en el debate de los años cincuenta sobre formas de realismo literario, en el que no se concedía suficiente atención a la complejidad del vínculo entre literatura, realidad, sociedad y público lector.

La primera parte de la tesis, que considero un *pórtico* de acceso obligado al argumento principal de mi investigación, está dedicada a profundizar en la cuestión del realismo literario y, más específicamente, a entender de qué manera en el campo del pensamiento literario peninsular de los años cincuenta la complejidad teórica inherente al manejo de este concepto queda sometida a imperativos de índole social y política, derivando en la problemática y hegemónica noción de *realismo social*, que orienta y condiciona la producción literaria peninsular hasta la segunda mitad de los años sesenta. En el primer capítulo de esta primera sección, de corte más bien teórico, empiezo introduciendo algunos de los elementos de dificultad que intervienen en la definición del concepto de realismo artístico, centrándome en la multiplicidad de usos que el término ha adquirido para la crítica, y en la consecuente dificultad de presentar una taxonomía exhaustiva de

sus diferentes significados. Con la intención de profundizar en el vínculo entre formas de realismo literario y dimensión social de la literatura, opero una distinción entre aquellos planteamientos teóricos que se interesan por el valor social de la obra literaria, y aquellos que cifran enteramente este valor en su capacidad de ser reflejo de la realidad sociopolítica de una determinada época. Por último, me detengo a examinar qué características específicas de la literatura la predisponen a ser concebida como una potencial arma para el cambio político y social, sobre todo en aquellos contextos en que la autonomía del campo cultural está limitada o debilitada por injerencias externas.

En el segundo capítulo de la primera parte, teniendo presentes los elementos teóricos que han surgido en el primer apartado, enfoco la evolución (o *involución*) de los discursos sobre realismo literario en la España franquista de los años cincuenta, tomando como referente los artículos y la producción ensayística de José María Castellet, desde comienzo de los años cincuenta hasta 1960. Este análisis es necesario para ejemplificar, mediante la ilustración de un caso concreto, cómo el entendimiento del concepto de realismo y de la dimensión social de la literatura queda progresivamente sometido a unos objetivos de denuncia y de lucha política, prioritarios en un contexto de escasa o nula autonomía del campo literario, cristalizando finalmente en la noción de *realismo social*. En el tercer apartado de la primera parte, comento algunos fragmentos del epistolario que Castellet intercambia con Guillermo de Torre entre 1957 y 1963, operando una contraposición entre la *dificultad* —si no directamente la imposibilidad— que manifiesta Castellet en el momento de asumir las observaciones críticas que Torre mueve a su *militante* planteamiento realista, con la *facilidad* con la que, apenas unos años más tarde, a partir de 1966¹ —en un contexto cultural, social y

¹ Esta fecha funciona, en efecto, como posible límite cronológico que marca el paso de la vigencia de una concepción estética de tipo realista a otros enfoques que ya no se dejan sintetizar con tanta facilidad bajo una etiqueta unificadora, que acompañan el surgimiento de la que se ha calificado genéricamente como *novela nueva*. En el ámbito de la novelística, la fecha clave generalmente ha sido considerada 1962, entre otras cosas por la llegada del *boom* latinoamericano, con la publicación de *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa (premio Biblioteca Breve) y, sobre todo, por la aparición de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, *colofón de vigencia de la novela social*, según la célebre expresión de Darío Villanueva (Villanueva 1991: 249). Por lo que respecta a la relevancia del año 1966, véase, por ejemplo, la centralidad que Domingo Ródenas y Jordi Gracia, en *Derrota y restitución de la modernidad* (2011),

político bien diferente—, criticará autónomamente las limitaciones y las insuficiencias de la *operación realista* que había protagonizado y liderado en los años anteriores. La comparación entre las precisiones críticas de Guillermo de Torre, *desoídas* por Castellet a la altura de 1959, y las duras críticas autodirigidas que Castellet mismo empieza a articular a partir de 1966, debería contribuir a reforzar la imagen de la *empresa realista* como un paréntesis —una improbable solución estética a una situación de emergencia cultural y política—, delimitado en los dos extremos por una mayor riqueza teórica y una mayor conciencia de los límites que el realismo social como paradigma estético imponía a la creación literaria. A manera de puente entre la primera y la segunda sección del trabajo, cierro esta primera parte con un breve epílogo, en el que ilustro las muestras de descontento y de desafección hacia la causa realista que provienen de las mismas figuras que habían protagonizado su auge y difusión en el campo literario peninsular, analizando algunas intervenciones de principios de los sesenta de Carlos Barral, otra vez de Castellet y de Juan Goytisolo.

asignan a Juan Benet —en el ámbito del pensamiento literario peninsular—, señalando la función de auténtico *revulsivo* que adquiere su apuesta por la autonomía de la literatura, considerando los ensayos que componen *La inspiración y el estilo* «una referencia teórica central, a partir de entonces» para toda una generación de escritores más jóvenes (143). Más recientemente, en el volumen colectivo titulado «Una escritura emergente: pensamiento literario en la Transición cultural (1966-1986)», Domingo Ródenas y Jordi Ibáñez inauguran los estudios dedicados al pensamiento literario asociado a las transformaciones del imaginario cultural en la España de la Transición, insistiendo en la importancia del último lustro de la década de los sesenta, señalando cómo «entre 1966 y 1970, por dar un año redondo, se fueron desacreditando las poéticas realistas y testimoniales que no concedieran la primacía a la construcción del discurso, fuera lírico, dramático o narrativo» (2023: 16). En la misma línea, Bénédicte Vauthier, en un trabajo enfocado al análisis de las *poéticas* y las *formas* de la novela española al que volveré con detenimiento más adelante, apunta a 1966 como *annus mirabilis*, que marca el giro hacia nuevas formas expresivas: «Juan Goytisolo publica en 1966, después de casi cinco años de silencio, *Señas de identidad*, primer volumen de su llamada “obra de ruptura”. El mismo año, Juan Marsé da a conocer *Últimas tardes con Teresa*, ganadora del premio Biblioteca Breve de Novela, mientras que —un ya mayor— Miguel Delibes sorprende con un innovador *Cinco horas con Mario* [...]. En el ámbito de la teoría de la novela, 1966 es el año que en España ve la publicación de *La inspiración y el estilo* de Juan Benet» (Vauthier 2019: 28-29). En la segunda parte del trabajo, tendré ocasión de mostrar cómo, en el caso de Benet, Ferlosio, Martín Gaité y Goytisolo, 1966 es efectivamente la fecha clave alrededor de la cual se sitúa la aparición de sus más importantes ensayos de madurez.

El amplio recorrido realizado en la primera parte es de fundamental importancia, en tanto que me pone en condiciones de ilustrar, en la segunda parte, la hipótesis principal sobre las que descansa mi investigación, a saber, que el debate teórico de los años cincuenta simplifica, reduce o directamente ignora algunas dimensiones esenciales de la compleja relación que vincula la obra con la realidad, el autor con la obra, y la obra con el público lector, y que el carácter *hegemónico* de tal planteamiento obliga, en alguna medida, a cualquier autor que quiera acceder al campo literario peninsular de finales de los años sesenta a medirse con sus postulados. La exploración de esta hipótesis, tal y como he mencionado con anterioridad, es central en la articulación general de mi trabajo de investigación, en cuanto es a partir de ella que me propongo presentar las reflexiones literarias que Benet, Ferlosio, Martín Gaité, Goytisolo y Vázquez Montalbán desarrollan a partir de la segunda mitad de los años sesenta, como maneras de replantear, con la justa complejidad teórica y la debida profundidad analítica, la indagación de algunas de las dimensiones trivializadas, olvidadas o no tematizadas en el anterior paradigma estético. La ilustración del vínculo entre las insuficiencias teóricas mostradas en el primer apartado —que finalmente son advertidas y denunciadas por los mismos portavoces de la causa socialrealista—, y las propuestas estéticas que me propongo analizar en los capítulos que le siguen no puede, evidentemente, ser resuelta satisfactoriamente en un único lugar del texto, sino que tendrá que ser puesta a prueba y demostrada caso por caso, en los capítulos que dedico al estudio del pensamiento literario de los autores que analizo, y será explorada nuevamente en la parte conclusiva del trabajo.

De forma muy sintética, puede decirse que, en el capítulo que dedico al análisis del pensamiento literario de Juan Benet —cuya poética narrativa está ya perfectamente perfilada a partir de los ensayos que componen *La inspiración y el estilo* (1966)—, el elemento al que concederé más atención será su vehemente oposición a la idea de *representatividad* que subyace a un cierto tipo de narrativa mimético-realista, así como la problematización del vínculo entre el hombre de letras y la sociedad, que desemboca en el rotundo rechazo de la atribución de una función social a la literatura. Es mi intención destacar, en las reflexiones de Benet, la presencia de una precisa *epistemología de la literatura*, mediante la cual Benet establece firmemente los límites

de los dominios de la literatura, que quedan reducidos a la exploración de la dimensión individual, misteriosa, contradictoria y transitoria que constituye la esencia de la experiencia finita del humano existir, en contraposición al saber universal, abstracto e imperecedero de la razón, de la filosofía y de las ciencias en general. Según Benet, el escritor ni *imita* ni *representa* la realidad, sino que vuelve a *crear* el mundo mediante un acto deliberado, que no está enteramente regido por la racionalidad y la intencionalidad del autor, sino que depende de un *estilo* —a su vez informado por la *inspiración*—, una herramienta que le permite al escritor abarcar un territorio expresivo mucho más amplio que el del lenguaje lógico y ordinario, acercándose al lenguaje sibilino de una realidad que se muestra ocultándose. Benet defiende la existencia de una *realidad* —y de una verdad— accesibles a través del acto creativo de la escritura, una verdad y una realidad complejas, contradictorias y misteriosas, en oposición al contenido unívoco e informativo de una literatura social, periodística, testimonial y fotográfica, condenada a devolver una imagen parcial y sesgada de *lo real*.

En el capítulo dedicado a las reflexiones de Rafael Sánchez Ferlosio, diseminadas a lo largo de las páginas de *Las semanas del jardín* (1974), pero ya perfiladas por lo menos desde la publicación de *Personas y animales en una fiesta de bautizo* (1965), el aspecto al que prestaré más atención será la puesta en cuestión radical de la posibilidad de *decir* cabalmente la realidad, y la denuncia de la ingenuidad que consiste en pensar que se puede *apuntar* a ella a través de un lenguaje neutro y transparente, ignorando el coste de inevitable manipulación que esto acarrea. Ferlosio, que a partir de la publicación de *El Jarama* (1956) se convierte, a su pesar, en referente del realismo objetivo o behaviorista, se retira en un silencio prolongado que interrumpe, después de casi veinte años, para presentar a sus lectores una profunda y compleja meditación que abarca, entre otras cosas, los efectos de distorsión y de manipulación que el medio expresivo produce sobre los *hechos* narrados. Es mi intención destacar, en el pensamiento literario de Ferlosio, la presencia de una preocupación por la dimensión *ontológica de la literatura*, otra de las dimensiones teóricas silenciadas en el debate de los años cincuenta acerca del realismo, en el que se naturalizaba el mecanismo de conversión de los hechos en texto narrado, descuidando el *estatus ontológico* propio del artefacto literario. En opinión de Ferlosio, cualquier narración perpetúa un engaño, en cuanto no

representa sino que reorganiza y reordena los hechos narrados de acuerdo con unos esquemas conceptuales previos —unos principios, o leyes de la narratividad— que permanecen implícitos y ocultos, y que descansan sobre el acuerdo tácito entre un autor y un lector, a partir del cual los dos reafirman los prejuicios con los que habitualmente interpretan el mundo, a saber, la *identidad de la persona*, la *univocidad de la conducta*, la *unificación de los designios*, etc. De esta forma, «la verdad se escapa justamente en la medida en que se la quiere encerrar y completar», afirmará Ferlosio en las páginas de *Las semanas*, entendiendo con ello que lo que comúnmente consideramos *transparencia narrativa* oculta la ideología que proyectamos sobre la realidad, sin que seamos siquiera conscientes de ello. Por el contrario, el *realismo radical* —será interesante, a este propósito, analizar lo que Ferlosio dice de la escritura de William Faulkner— es, paradójicamente, percibido por el lector como oscuro y difícil en tanto que pone al descubierto los mecanismos habituales de comprensión de la realidad, subvirtiéndolos en busca de la (casi) completa desaparición de la intervención del narrador.

Por lo que respecta al caso del pensamiento literario de Carmen Martín Gaité, me gustaría citar lo que escribe Domingo Ródenas al comienzo de un enjundioso artículo titulado «Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)» (2014), al que habré de volver en más de una ocasión en mi trabajo: «A lo largo de toda la carrera de Carmen Martín Gaité pueden espigarse reflexiones, en su propia voz o en la vicaria de sus personajes, sobre la actividad de narrar, su irreductible necesidad, su mecánica secreta, los motivos de su fracaso y de su eficacia y, en fin, la capacidad creadora y epifánica de la narración, tanto para quien la promueve como para quien la atiende» (Ródenas: 138). Para los fines de mi estudio, destacaré —del exhaustivo repertorio de temas presentado por Ródenas— la atención que Martín Gaité presta *tanto a quien narra como a quien atiende la narración*, investigando una dimensión del hecho narrativo especialmente desprestigiada y descuidada en el debate en torno al realismo y a la función social de la novela de los años cincuenta: la dimensión *psicológica* y *pragmática*. Este aspecto ocupará un lugar central en el conjunto del pensamiento literario de Martín Gaité, por lo menos desde la publicación de *La búsqueda de interlocutor* (1966) y, más extensamente, en los ensayos que componen *El cuento de nunca acabar* —proyecto culminado en 1983, año de su primera publicación en el que,

sin embargo, confluyen reflexiones escritas a lo largo de más de veinte años—, en los que Martín Gaité se interroga acerca de las condiciones que tienen que darse para que se produzca el *milagro* o el *encantamiento* de la narración, y tematiza las necesidades — personales e íntimas, pero también colectivas y sociales— que la narración satisface, así como los efectos que la narración produce en su *interlocutor*, tanto si se trata de un lector postulado como *función textual*, cuanto como del destinatario de carne y hueso de una narración oral. Es justamente en virtud de la importancia que Martín Gaité concede tanto a la pregunta básica acerca de los móviles del decir y del escribir, como de la manera en que el sujeto de esta indagación pregunta vive y experimenta el mismo proceso de búsqueda, que es posible hablar de un entendimiento *pragmático* y *psicológico* del fenómeno literario, que remite a la idea, formulada por la autora en muchas ocasiones y de muchas maneras distintas, de que la literatura es, en primer lugar, una actividad, un *hacer* que responde a las necesidades más básicas y genuinas de la conciencia humana.

Por último, centraré mi atención en las figuras de Juan Goytisolo y de Manuel Vázquez Montalbán, analizando dos modalidades diametralmente opuestas de *supervivencia* del compromiso literario, que se articulan al margen tanto del repertorio realista establecido en los años cincuenta como de la noción de *engagement* de matriz sartreana a él asociada. A pesar de la evidente divergencia en la trayectoria literaria de estos dos autores —y de la obvia distancia generacional—, creo que es posible y fructífero señalar un elemento de afinidad que informa y orienta el pensamiento literario de ambos, por lo menos a partir de finales de los años sesenta, a saber, su explícita preocupación por la dimensión *ética y política de la literatura*. Esta preocupación les lleva a formular una crítica de índole personal, profunda y articulada a su rol como escritores e intelectuales *militantes* que desemboca, en el caso de Goytisolo, en una rectificación estética que involucra todos los ámbitos de su producción literaria y, en el caso de Vázquez Montalbán, en un *aggiornamento* de los elementos teóricos mediante los cuales pensar las condiciones de posibilidad del compromiso artístico en las nuevas coordenadas socioeconómicas de la España del tardofranquismo y de la Transición. En lo tocante a Goytisolo, desde la aparición de *El furgón de cola* (1967), se distancia definitivamente de la *obligación referencial* del realismo literario convencional, orientando sus

esfuerzos creativos hacia la concepción de una obra que sea, a un tiempo, creación y crítica, literatura y discurso sobre literatura, trasladando en el nivel de la enunciación (*discurso*) toda la carga crítica de denuncia que antes había intentado expresar mediante la exploración y exposición literaria de determinados temas (*historia*). El *hermetismo* literario que deriva de la decisión de Goytisolo de llevar hasta las últimas consecuencias su *proceso personal* a la literatura se postula como motor de un cambio social que, en su opinión, debe derivar de la exposición del público lector a las exigencias hermenéuticas que le dicta una obra radicalmente vanguardista que, en virtud de su misma dificultad, le plantea con urgencia el esfuerzo de comprensión necesario a hacerla inteligible. Por su parte, Vázquez Montalbán, con el objetivo programático de articular una propuesta de literatura comprometida capaz de salvar la brecha que, en sus palabras, siempre había separado *el más llano de los novelistas sociales del más sofisticado lector proletario* —entendiendo, al contrario que Goytisolo, que es el escritor quien debe liderar este proceso de mutuo acercamiento—, integra en su discurso las reflexiones teóricas del crítico marxista Galvano della Volpe y la propuesta teórica formulada por el intelectual comunista Antonio Gramsci de una *subcultura* de agitación de masa, para postular una inédita *popularización de la vanguardia*, capaz de ofrecer al lector un mapa del nuevo (des)orden surgido con la ciudad democrática posterior a la Transición.

Me importa aclarar desde ahora que en ningún momento llegaré a sugerir la idea de que estos autores —o los discursos que avanzan— sean los motores o los únicos protagonistas del cambio que se produce en el paradigma estético de final de los años sesenta, ni descuidaré la existencia de una multitud de otros factores y actores —ampliamente analizados por los estudiosos que se dedican a este periodo— que concurren a ello. Me esforzaré en presentar sus discursos como un *síntoma* —ni el único ni el más relevante— del precoz *posfranquismo cultural* en que está entrando el país, que antecede en algunos años la muerte de Franco y el cambio de régimen político propiamente dicho. Consideradas desde esta óptica, en el espacio restringido del campo del pensamiento literario peninsular, las aportaciones que analizo me parecen testigos certeros de la progresiva apertura y ensanchamiento del espacio del debate teórico, que se reapropia de la complejidad que le es inherente en un contexto social y político que va paulatinamente recobrando una cierta *normalidad*. Esto justifica, preliminarmente —

antes de que emerjan, a lo largo de mi trabajo, los elementos suficientes si no para *demostrar* la entera validez de mi elección, por lo menos para poderla *defender* con más sólidas argumentaciones— la elección de estos cinco autores y no de otros como los mejores candidatos para ilustrar las *líneas de tendencia* a lo largo de las cuales se articula la reacción al paradigma estético realista en el seno del campo del pensamiento literario peninsular. Como ya he dicho, en ningún momento intentaré presentar el conjunto de los autores que estudio como una muestra exhaustiva de las direcciones que toma la renovación estética, ni magnificar o sobrevalorar el peso real de sus contribuciones por el simple hecho de haberlas elegido como objeto de estudio. Mi punto de partida será la constatación de que la reflexión sobre el hecho literario, en estos cinco autores, ha adquirido una dimensión y una proyección teórica suficientes —más allá de la influencia real que hayan podido tener en su época, y que será valorada caso por caso— para merecer un estudio específico, que intente formular también unas hipótesis sobre su emergencia como fenómeno de conjunto. Las reflexiones de los cinco autores mencionados, abordadas a partir de las cuatro dimensiones antes mencionadas —*epistemológica*, en el caso de Benet, *ontológica* en el de Ferlosio, *pragmática/psicológica* por lo que respecta a Martín Gaité y *ética/política* en Goytisolo y Vázquez Montalbán²—, serán analizadas, a la vez, desde un punto de vista *interno* y

² Tal vez no sea del todo inútil explicitar algo quizás ya de por sí evidente, a saber, que con estas *etiquetas* no me remito directamente a ninguna rama o disciplina de la tradición filosófica. Dicho de otra manera, no quiero sugerir que en el pensamiento literario de los autores que estudio pueda encontrarse tal cosa como una *epistemología* o una *ontología*, en el sentido que estas palabras adquieren en cuanto disciplinas filosóficas. La utilidad de estas etiquetas —que será inmediatamente explorada en el próximo subapartado—, se reduce a señalar (etiquetándolo) un aspecto de la relación entre literatura, mundo (o realidad), sociedad y público lector al que los cinco autores que estudio prestan atención y que, puesto en relación con aspectos descuidados en el debate literario anterior, resulta especialmente significativo para los fines de mi investigación. En este sentido, más allá de la capacidad de síntesis que permiten estas etiquetas, cuando apunto a estas dimensiones me refiero al hecho de que podemos hallar, en Benet, una reflexión sobre la forma de conocimiento que nos brinda la literatura; en Ferlosio, una crítica de la transparencia narrativa que apunta a desenmascarar los mecanismos propios de la narratividad; en Martín Gaité, una constante fascinación por la interlocución que se da mediante la narración, que la vuelve atenta a los fenómenos psicológicos y a los efectos pragmáticos involucrados en el acto de narrar; y, en el caso de Goytisolo y de Vázquez Montalbán, la búsqueda de una dimensión intelectualmente honesta y genuinamente política de interpretar la función social de la literatura. Aunque me refiera a estas

externo. Este doble enfoque me permitirá valorar la relevancia de las propuestas estéticas, y de los caminos teóricos que inauguran durante las décadas de los sesenta, tanto a partir de su valor teórico específico, como por lo que representan como *tomas de posiciones* dentro del campo del pensamiento literario peninsular de la época, integrando en el proceso de análisis todo el peso de las *anomalías* derivadas de las gravosas injerencias de la dictadura franquista en el campo cultural peninsular.

1.2. Cuestiones de método

Una vez resumidos esquemáticamente el planteamiento y la estructura general de la tesis, creo conveniente y necesario debatir algunos de los aspectos metodológicos involucrados en la consecución de los objetivos específicos de mi investigación, agrupándolos en tres bloques temáticos distintos: a) la utilidad y la legitimidad de reconducir las reflexiones de los autores que estudio a un aspecto específico de la relación entre la obra, la realidad y el público lector descuidado en el debate sobre realismo literario de los años cincuenta. Una decisión de la que depende la posibilidad de sugerir e ilustrar la existencia de unas *líneas de tendencia* en las que se articula el cambio del paradigma estético, valorando los discursos analizados en su dimensión individual y de conjunto, como un *abanico de posibilidades* al que progresivamente se abre la reflexión literaria; b) la validez de la adopción de un enfoque teórico específico, el de una *crítica histórica de las poéticas*, suficientemente abstracto como para permitirme operar las atribuciones recién mencionadas, y como para ponerlas posteriormente en relación con el movimiento más amplio de unas *polémicas recurrentes* acerca del realismo y del compromiso literario. Una adopción que me obliga, entre otras cosas, al paso previo que consiste en la puesta en discusión, o revisión metodológica, de las categorías epistemológicas involucradas en este tipo de estudios; c) la necesidad, que deriva del tipo de enfoque adoptado, de atender no solo al valor estético y teórico, sino también al significado histórico y social de los discursos

dimensiones con los términos más altisonantes de epistemología, ontología, pragmática/psicología y ética/política, apunto única y exclusivamente a estos aspectos concretos de su pensamiento literario.

estudiados. Necesidad que implica situar mi análisis en un *lugar intermedio* entre la teoría y la historia, que no descuide la configuración concreta del *campo del pensamiento literario* de la época. A continuación, exploraré separadamente estos tres puntos para, finalmente, articular unas conclusiones de carácter general.

1.2.1. El concepto de *dominante*

Hasta ahora, al tratar de la selección de un ámbito temático relevante en el conjunto del pensamiento literario de los autores que estudio, he dejado en suspenso la cuestión de su utilidad y legitimidad, sin resolver una cierta ambigüedad respecto al criterio que me ha guiado en estas atribuciones. Dicho de otra forma, no he aclarado si dichas atribuciones se justifican a partir de la existencia de una jerarquía inherente al pensamiento literario de cada autor; si están vinculadas exclusivamente a su eficacia como herramientas metodológicas para alcanzar los objetivos que me he propuesto; o si, finalmente, pueden legitimarse a partir de ambos criterios. Para profundizar en este asunto, emplearé el concepto de *dominante* expuesto originariamente por Roman Jakobson³ en 1935, y luego retomado, matizado y *ampliado* por Brian McHale en su libro titulado *Postmodernist fiction* (1987). Intentaré argumentar que, aunque la selección de una dimensión del hecho literario específico para abordar el estudio del pensamiento literario de Benet, Martín Gaité, Ferlosio, Goytisolo y Vázquez Montalbán pueda parecer arbitraria o fantasiosa, es posible defender su legitimidad no solamente a partir de la pertinencia de dicha atribución —algo que, como he dicho antes, se hará más evidente en los capítulos que, a lo largo del trabajo, dedico a cada autor—, sino también

³ Le agradezco a Bénédicte Vauthier la siguiente precisión acerca del origen del concepto de dominante. El concepto fue expuesto originariamente por Broder Christiansen, en 1909, en un texto titulado *Filosofía del arte*, conocido en el ámbito de la eslavística alemana. René Wellek manifiesta su sorpresa ante el *silencio* de Jakobson —sin poder determinar si efectivamente Jakobson conocía el texto de Christiansen—, comentando justamente el hecho de que en su texto Jakobson: «does not, surprisingly, allude to the fact that the term is derived from the German writer Broder Christiansen» (1991: 374).

señalando las inmediatas ventajas que esta manera de proceder aporta a la investigación que me he propuesto llevar a cabo, desde un punto de vista metodológico.

En 1935, Jakobson dedica a la ilustración del concepto de *dominante* una breve conferencia en la Universidad Masaryk en Brno, en la que ya pueden apreciarse los elementos que le permitirán operar su famosa distinción entre las seis funciones predominantes en el lenguaje, que presentará de forma programática en su breve artículo titulado *Lingüística y poética* (1960). En el texto de la conferencia de 1935, Jakobson emplea el concepto de dominante de la siguiente manera:

La definición de la función estética como dominante permite establecer la jerarquía de las diversas funciones lingüísticas dentro de la obra poética. En la función referencial, el signo mantiene con el objeto designado una relación interna, mínima y por ello el signo tiene en sí mismo una importancia mínima. La función expresiva, por el contrario, supone un lazo más fuerte y más directo entre el signo y el objeto, y en esas condiciones reclama una mayor atención sobre la estructura interna del signo. Comparado con el lenguaje referencial, el lenguaje emotivo, que cumple sobre todo una función expresiva, está por regla general más próximo del lenguaje poético (que se orienta precisamente hacia el signo en tanto tal). El lenguaje poético y el lenguaje emocional se entrecruzan, y por esta razón muy a menudo y erróneamente, suelen tomarse como idénticos. Si la función estética representa el papel de dominante en un mensaje verbal, ese mensaje, con toda seguridad, puede recurrir a una cantidad de procedimientos del lenguaje expresivo, pero estos elementos quedan subordinados a la función decisiva de la obra o, en otros términos, son remodelados por su dominante (Jakobson 1971 [1935]).

McHale retoma esta exposición del concepto de Jakobson y, a partir del comentario de varios fragmentos del texto de la conferencia de 1935, lo *deconstruye a su gusto* amplificando su dimensión *plural* y no monolítica, con la intención de aprovecharla para operar su célebre discriminación entre poéticas modernistas y posmodernistas, fundado sobre la conocida oposición entre una dominante epistemológica, en el caso de la ficción modernista, y una ontológica, en la posmodernista⁴. Después de haber

⁴ En *Los espejos del novelista* (1998), Domingo Ródenas reconstruye la historia del proceso de atribución de una *dominante* epistemológica a la literatura postmodernista, desde los trabajos de Fokkema, pasando por Krysinki, hasta llegar a la más popular formulación de Mchale, y aprovecha a su vez este dúctil y polivalente concepto para reivindicar la autoreferencialidad como *dominante* en la literatura contemporánea, sea ella modernista o postmoderna.

comentado el texto de la conferencia de Jakobson, afirma: «let me try to salvage Jakobson's dominant for my own uses by deconstructing it a bit myself. Or rather, let me observe that Jakobson has in effect already deconstructed it somewhat *himself*» (McHale 1994 [1987]: 6). En opinión de McHale, el concepto expuesto por Jakobson posee una ductilidad inherente que permite hablar de una *multiplicidad de dominantes*, que actúan simultáneamente en un mismo texto, y que responden a los diferentes niveles, propósitos, objetivos y enfoques del análisis: «Clearly, then, there are *many* dominants, and different dominants may be distinguished depending upon the level, scope, and focus of the analysis, Furthermore, one and the same text will, we can infer, yield different dominants depending upon what aspect of it we are analyzing» (6).

En este sentido amplio, no monolítico y plural, la *dominante* se convierte en un instrumento especialmente versátil y eficaz para el análisis crítico de un determinado texto —discurso o poética—, en tanto que proporciona un criterio organizador de lo heterogéneo, evitando incurrir en el defecto que McHale veía en la mayoría de los intentos de su época de categorización del posmodernismo en oposición al modernismo, que acababan proporcionando largos listados de elementos contrastivos que, aisladamente, estaban en una relación de oposición los unos con los otros, sin que fuera posible señalar, sin embargo, un criterio general para diferenciar los dos sistemas de poéticas, en su dimensión de conjunto: «we can see how a particular postmodernist feature stands in opposition to its modern counterpart, but we cannot see how postmodernist poetics as a whole stands in opposition to modernist poetics as a whole, since neither of the opposed sets of features has been interrogated for its underlying systematicity» (7). Cuestiones problemáticas como la detección y selección de los elementos constitutivos de un determinado paradigma estético, que agrupe una familia de textos en apariencia heterogéneos, o la comprensión del vínculo de oposición que media entre un sistema poético y el que le sucede, se resuelven gracias al empleo del concepto de dominante, que McHale justifica, preliminarmente, por los beneficios que aporta a la investigación.

Además de esta justificación preliminar, me interesa especialmente destacar una precisión que hace McHale al final de la introducción, con la clara intención de

prevenirse de las posibles críticas que el planteamiento general sobre que descansa su libro podría despertar:

A philosopher might object that we cannot raise epistemological questions without immediately raising ontological questions, and vice versa, and of course he or she would be right. But even to formulate such an objection, the philosopher would have to mention one of these sets of questions *before* the other set [...]. Literary discourse, in effect, only specifies which set of questions ought to be asked *first* of a particular text, and delays the asking of the second set of questions (11).

Así puesta la cuestión, es fácil para McHale defender el uso de su propia definición de *dominante* que, si bien representa una ampliación y pluralización del concepto originario expuesto por Jakobson, implica, por otra parte, una reducción notable de sus funciones, circunscribiendo su alcance a señalar simplemente el criterio de *urgencia* con que determinados aspectos de un texto, o de un discurso, reclaman ser atendidos durante el proceso hermenéutico: «This in a nutshell is the function of the dominant. It specifies the *order* in which different aspects are to be attended to, so that, although it would be perfectly possible to interrogate a postmodernist text about its epistemological implications, it is more *urgent* to interrogate its ontological implications» (11). En mi estudio, en línea con lo que propone McHale, pretendo hacer un uso *débil* del concepto de dominante expuesto por Jakobson, considerando la selección de un aspecto *predominante* en el pensamiento literario de cada uno de los cinco autores que estudio un simple *prisma*, a través del cual detectar una temática lo suficientemente recurrente y significativa, en el conjunto de sus reflexiones, para poder ser elegida como punto de referencia para orientar mi análisis.

Esta manera de proceder me permitirá, en primer lugar, circunscribir el foco de interés a una determinada dimensión del hecho literario explorada por cada autor, realizando unas incursiones orientadas y delimitadas en su producción ensayística, minimizando así el riesgo de dispersión que un estudio más amplio podría acarrear. En segundo lugar, me dará la posibilidad de explicar la *continuidad en la ruptura*, estableciendo una relación —en este caso mayoritariamente *opositiva*— entre las direcciones en las que se mueven los *nuevos discursos* de los que se enriquece el debate literario en los años sesenta/setenta y los postulados que marcaban el perímetro dentro del cual se movían

las *viejas polémicas* que lo caracterizaban con anterioridad, a lo largo de los años cincuenta. Por último, me pondrá en condición de señalar *familiaridades abstractas* que de otra forma serían difícilmente apreciables, entre autores tan distantes como pueden serlo Ferlosio y Goytisolo, o Benet y Martín Gaité. En este sentido —resolviendo de alguna forma la ambigüedad que señalaba al comienzo de este apartado— creo viable (y es uno de los objetivos de mi trabajo aportar las evidencias que suporten esta afirmación) justificar la legitimidad de las atribuciones que presento a partir de la relevancia de los aspectos seleccionados en el conjunto del pensamiento literario de los autores que estudio. Sin embargo, considero que es asimismo inmediatamente posible comprender la fecundidad de dichas atribuciones en virtud de los beneficios metodológicos que aportan a mi investigación. Dicho de otra forma, y apoyándome en lo dicho por McHale cuando defiende la existencia de una *multiplicidad de dominantes* que operan simultáneamente en un mismo texto y que responden a los *diferentes niveles, propósitos, objetivos y enfoques del análisis*, considero que, en virtud de los objetivos y del enfoque específico adoptado en mi investigación, se comprende la *urgencia* de interrogar los discursos de los cinco autores que estudio prestando atención a aquellos aspectos de su reflexión literaria antes enumerados, el epistemológico, ontológico, psicológico/pragmático y ético/político, siendo posible, urgente y necesario seleccionar otros aspectos relevantes para alcanzar unos resultados distintos. A continuación, me detendré justamente en la discusión de los objetivos de mi investigación, ahondando en la cuestión de la justificación del tipo de enfoque que he adoptado.

1.2.2. Revisión historiográfica y crítica histórica de las poéticas

Una vez entendido el uso restringido que hace McHale del concepto de dominante, y discutida brevemente la utilidad que la introducción de esta versión *débil* del concepto originario de Jakobson puede aportar a mi investigación, volveré brevemente al texto de McHale para entrar en el segundo aspecto metodológico antes presentado, y que es central en mi estudio: el del enfoque que he adoptado y que he descrito sintéticamente

como el de una *crítica histórica de las poéticas*, señalando afinidades y distancias con la *descriptive poetics* a la que McHale adscribe su propio estudio sobre postmodernismo. En las primeras líneas del prefacio, él presenta su planteamiento de la siguiente manera:

This book falls under the category of descriptive poetics [...]. That is, it does not aspire to contribute to literary theory, although there is plenty of theory in it [...]. Nor does it aim to establish interpretations of particular texts, although it incorporates a good deal of mostly incidental interpretation. But what this book primarily aspires to do is to construct the repertory of motifs and devices, and the system of relations and differences, shared by a particular class of text (McHale: XI).

Mi estudio comparte algunas de las aspiraciones del libro de McHale, sobre todo por lo que concierne la voluntad de detectar un *repertorio* —de motivos, patrones, formas y dispositivos (*repertory of motifs and devices shared by a particular class of text*)—, y de establecer relaciones de afinidad y de distancia entre conjuntos de textos a partir de este mismo repertorio, situándose en un lugar de análisis que no sea el de la mera teoría de la literatura aunque, como en el caso del libro de McHale, mi estudio también incluye *una buena dosis de consideraciones abstractas de orden teórico*. Uno de los objetivos principales de mi investigación es, en efecto, llegar a presentar en su dimensión de conjunto unos discursos teóricos que, aparentemente, se originan y se mueven en contextos y direcciones muy diferentes y que, de una forma no del todo evidente ni unitaria, *reaccionan* a un planteamiento estético previo. Sin embargo, a diferencia del estudio de McHale, mi investigación adopta una perspectiva *histórica y crítica* y no meramente *descriptiva*, lo cual me obliga a introducir una serie de consideraciones adicionales, relativas a estas dos dimensiones específicas.

A este respecto, me parece útil y necesario comentar el trabajo que está llevando a cabo, desde la Universidad de Berna, Bénédicte Vauthier, que recientemente ha coordinado el libro titulado *Teoría(s) de la novela moderna en España: revisión historiográfica* (2019), que contiene contribuciones sobre el tema de importantes estudiosos del ámbito del hispanismo. Vauthier, en la introducción que abre el volumen, señala la necesidad de una revisión historiográfica como requisito ineludible para plantear una *historia de las poéticas* —o *historia de las formas* o, directamente, *historia formal de la novela*— que es la que ella misma se propone inaugurar o propiciar con la presentación de los

estudios contenidos en el libro. Uno de los principales elementos de la revisión metodológica que ella plantea es la puesta en tela de juicio de categorías epistemológicas obsoletas, y de esquemas de comprensión de los fenómenos literarios demasiado rígidos o abstractos, con la intención de rehuir aquella *parsimonia intelectual*, señalada en forma de reproche por Claudio Guillén y Nil Santiáñez Tió a los hispanistas, que consistiría en una aceptación acrítica de los *anticuados esquemas historicistas* y de las *configuraciones históricas convencionales* (Vauthier 2019: 12).

Vauthier es consciente de que su propuesta de una revisión historiográfica podría parecer sorprendente, innecesaria o, quizás, directamente polémica, a los pocos años de la aparición del octavo volumen de la *Historia de la literatura española* dirigida por José Carlos Mainer, *Las ideas literarias 1214-2010* (2011), coordinado por José María Pozuelo Yvancos y dedicado justamente a reconstruir la historia del pensamiento literario peninsular desde sus orígenes hasta la contemporaneidad, así que empieza valorando los resultados presentados en este volumen. Retomando las palabras que el mismo Pozuelo Yvancos emplea para cerrar la introducción a *Las ideas literarias* —en las que plantea una franca invitación a mantener vivo el diálogo acerca de la interpretación de las obras y a enriquecer el debate intelectual con formas cada vez distintas de pensar y de mirar a los mismos objetos de estudio—, Vauthier apunta a las insuficiencias de los resultados alcanzados (ella circunscribe su balance a un solo capítulo, el que está dedicado al siglo XX), en cuanto Pozuelo Yvancos no se alejaría lo suficiente de una manera *tradicional de entender y transmitir la teoría y la historia de la novela*, sin poner en tela de juicio el enfoque predominante en las historias de la literatura, en particular españolas (17). La necesidad de una revisión metodológica surge de la constatación de que, pese a los buenos propósitos expuestos en la introducción, la adopción de criterios historiográficos tradicionales pesa en la organización, selección y ordenación del material reseñado en cuanto, según afirma Vauthier: «ni desde la teoría, ni desde la historia de la literatura es, por ejemplo, *necesaria* la separación de los siglos XIX y XX [...]. Como tampoco tiene por qué serlo el siglo XX —que, en la misma colección, dio pie a dos volúmenes de historia de la literatura, articulados en torno a la cesura *histórica* que supuso el año 1939» (13). En opinión de la autora, es necesario, siguiendo en esto lo dicho por Ricardo Gullón en el prólogo a *La novela lírica* (1984),

aproximarse al estudio de la literatura a partir del análisis de las *formas* y no de las *épocas* o de las *generaciones*, y enseguida aclara: «cuento entre estas formas, estas ideas, la del enfrentamiento estético, político y sociológico que, a lo largo de casi un siglo [...] ha ido oponiendo a los defensores de un arte —predominantemente— *realista* o *mimético* a sus detractores, partidarios de un arte —predominantemente— antimimético, es decir, un *arte por el arte*, un *arte desrealizado*, cuando no *deshumanizado*», poniendo énfasis en «las polémicas literarias sobre la novela más importantes del siglo: la de los años iniciales —en torno a 1902 y 1913—, la de los años veinte y treinta, la de los años cincuenta», ausentes de la obra de Yvancos tanto cuanto sus principales protagonistas (13-14).

Sin entrar aquí en la valoración de los juicios que Vauthier formula a propósito del volumen coordinado por Pozuelo Yvancos, tarea que me llevaría muy lejos de los objetivos de este breve apartado introductorio, me he detenido en su balance porque considero especialmente relevantes las cuestiones a las que ella apunta, sobre todo teniendo en cuenta el marco cronológico en el que se mueve su propuesta de estudio, y la manifiesta cercanía entre el planteamiento expuesto por Vauthier y las aspiraciones de mi propia investigación⁵. Considero, por ejemplo, de fundamental importancia la necesidad, en la que Vauthier hace mucho énfasis, de atender a las *formas*, a las *temáticas* y a las *polémicas recurrentes* para reconstruir una historia del campo del pensamiento literario, poniendo en continuidad los *viejos debates*, y yo añadiría, los postulados teóricos sobre los que implícitamente descansan, y los *nuevos discursos* que replantean los viejos temas a partir de unas exigencias y de unas posibilidades teóricas diferentes, sin perder nunca de vista los tres planos que ella menciona a propósito del enfrentamiento entre los defensores de una literatura *implicada* y los que mantienen la necesidad de su plena *autonomía*: el estético, el político y el sociológico.

⁵ Los estudios contenidos en el libro de Bénédicte Vauthier, que comparten la voluntad de participar en esta *historia formal o poética histórica* de la novela que en buena medida está aún por escribirse, abarcan el período comprendido entre 1868 y 1966, acabando justamente en el punto de arranque de mi investigación, señalado por muchos estudiosos, como antes ya mencioné, como momento de inflexión en una posible historia de las poéticas peninsulares del tardofranquismo.

El debate entre historiadores y críticos literarios acerca de la necesidad de una renovación del enfoque metodológico como la que Vauthier reivindica, tiene evidentemente una ilustre tradición. En el ámbito del hispanismo, la figura de referencia es sin duda la de Claudio Guillén, quien propuso la etiqueta de *estructuralismo diacrónico o histórico* para describir la labor que idealmente debería desempeñar un historiador de la literatura. En un artículo de finales de los años ochenta, titulado «Sobre los períodos literarios, cambios y contradicciones» (1989b), citando al historiador del arte Ernst Gombrich, Guillén proponía justamente que un periodo se definiera: «en torno a *las cuestiones disputadas (critical issues)* que dominan un período y obligan a los artistas a definirse» (124). De este modo, seguía Guillén, quedaba descartada la *idea monista de período* que se apoyaba en «la vieja noción [de período] como concepto que aspira a coincidir plenamente con un segmento de tiempo y que de tal suerte constituye una unidad singular de la historia literaria» (124). Guillén resuelve así un problema ya señalado por René Wellek en *Historia literaria. Problemas y conceptos* (1983 [1941]). Allí, a pesar de reconocer que un período es un tramo temporal al que se atribuye alguna especie de unidad, Wellek subrayaba justamente el carácter relativo de tal unidad, en tanto que: «si la unidad de cualquier período fuese absoluta, los períodos se hallarían unos junto a otros como si fuesen bloques de piedra. No habría continuidad de desarrollo» (48). Para dar debida cuenta de la *continuidad en la ruptura*, Guillén recuperaba entonces la concepción de la historia que propuso el historiador francés Fernand Braudel, «como diálogo entre procesos prolongados y otros más breves —casi sucesos o acontecimientos—, entre *longues durées* y *courtes durées*» (Guillén 1989b: 127), observando cómo esta misma concepción podía aplicarse provechosamente a la historia literaria, en cuanto permite «descubrir en las configuraciones históricas más amplias [...] conjuntos o sistemas estructurados» (132). Es a partir de estas consideraciones, acerca de la relación entre configuraciones históricas de amplio alcance y sistemas estructurados, que Guillén proponía su definición del historiador como estructuralista diacrónico: «nuestro historiador ideal de la literatura sería, como *observador de culturas* atento al tiempo, un *diacronista estructural (a structural diachronicist)*, o, si se prefiere por motivos verbales, un estructuralista diacrónico» (1989a: 241-242)⁶.

⁶ De manera similar, describe la tarea del historiador José Carlos Mainer, cuando reafirma que: «El objeto

Recientemente, Santiáñez Tió ha retomado en sus *Investigaciones literarias* (2002), la propuesta de Guillén de rescatar la noción de Braudel de las *tres duraciones* (larga, media y corta) para aplicarla a los estudios literarios:

En una historia literaria estructural, la duración corta comprenderá los hechos concretos, las batallas literarias, las modas pasajeras, los programas estéticos, las coyunturas generacionales. La duración intermedia incluirá los períodos literarios tradicionales, de los cuales el historiador destacará su radical heterogeneidad [...]. Más complejo resultará el estudio de la literatura en su larga duración, dada la escasez de trabajos de tal envergadura (Santiáñez Tió 2002: 69-70).

Lo que Santiáñez Tió defiende es la importancia de prestar atención a aquellas estructuras de *larga duración* que influyen en los cambios apreciables en la media y corta durada. La utilidad de tener presente estas *formas o estructuras* de largo alcance —en su libro Santiáñez enumera tres, referidas a la literatura española moderna, a saber, *originalidad, reflexividad y diversificación de estilos*—, es que al hacerlo el investigador tendría acceso a un *espacio intermedio* entre la historia y la teoría, especialmente fecundo para la investigación de los fenómenos literarios. A continuación, reproduzco un fragmento en el que el autor enumera las ventajas que tal manera de proceder aporta al investigador:

La historicidad de las estructuras nos capacita para captar las recurrencias de sucesos y de paradigmas literarios en su variedad diacrónica, a la vez que nos aleja de los peligros del ahistoricismo y de la teoría abstracta [...] gracias al establecimiento de recurrencias estructurales, el estudioso puede mantener una mirada histórica sin tener que sacrificar, por ello, la comprensión globalizante de la dialéctica entre el cambio y la continuidad. Este espacio intermedio tiene todavía otra ventaja, ya que, al situarse entre la historia y la teoría, capacita al investigador para trasladarse desde él bien a la pura reflexión teórica sobre determinadas formas de la literatura moderna, bien al examen de los acontecimientos literarios en su contexto histórico de corta duración (77).

específico de nuestra tarea es, por lo tanto, indagar la mutación y las modificaciones de “estructuras” y “sistemas”, que es algo más que una eventual diacronía de simples “formas” u otra de puros “núcleos temáticos” y, por supuesto, cosa más compleja que la mera ordenación de acontecimientos heterogéneos» (1988: 95).

He introducido esta larga cita íntegra porque describe de forma sintética el principio metodológico que he querido tener presente en este trabajo. Me refiero, concretamente, a la voluntad de moverme en este *espacio intermedio* entre historia y teoría, aprovechando así la oportunidad de interpretar el despliegue de los discursos literarios de Benet, Ferlosio, Martín Gaité, Goytisolo y Vázquez Montalbán desde una perspectiva interna y externa, a la vez, analizando el contenido de sus propuestas teóricas también como una forma de modular y reformular *viejos temas*, reinterpretados a partir de un diferente marco conceptual y cultural, valorando su significado en razón de unos cambios políticos y sociales que influyen en el horizonte de lo pensable y de lo posible.

Profundizando en la necesidad de tomar en cuenta no solamente la dimensión teórico-estética, sino también la histórica, social y política —atendiendo, con esto, plenamente a la revisión metodológica reclamada por aquella tradición crítica que desde Wellek y Guillén acaba en Santiáñez Tió y Vauthier—, Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez han defendido recientemente la necesidad de emplear una etiqueta específica, la de *literatura bajo el franquismo*, para aproximarse al estudio de los fenómenos literarios originados durante la dictadura franquista⁷. Larraz y Santos Sánchez ponen el acento en unos elementos que superan la mera revisión de los *esquemas tradicionales* de la historiografía, circunscribiendo su enfoque a la literatura afectada por el franquismo, y postulando la existencia de una categoría propia, la de «*literatura bajo el franquismo* que, precisamente en virtud de las anomalías que la atraviesan, requiere una epistemología específica de comprensión del hecho literario en este periodo» (Larraz y Santos Sánchez 2021: 18). En la introducción a *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo* (2021), enumeran los aspectos más evidentes de esta *anomalía*, presentando un listado de los principales factores condicionantes, políticos y sociales, que pesaban sobre la producción literaria durante el franquismo, entre ellos, la existencia de la

⁷ Hay una evidente cercanía, y a la vez una complementariedad, entre la propuesta teórico-crítica de Vauthier y el planteamiento historicista de Larraz y Santos Sánchez, manifiesta, entre otras cosas, en la participación de Vauthier en el libro de conjunto *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo* (2021), coordinado por Larraz y Santos Sánchez, con un artículo a propósito del epistolario entre Guillermo de Torre y Castellet, entre 1956-1963, al que volveré en la parte conclusiva del próximo capítulo.

censura, la separación entre literatura peninsular y del exilio, la limitación en el acceso, la circulación y la propia comprensión de corrientes estéticas e ideológicas adversas al régimen, la marginalización de los discursos heterodoxos, etc. (17). El investigador que con su análisis pretenda abordar el estudio de los fenómenos literarios interesados por estos factores específicos, no puede obviar la anomalía que los atraviesa: «El estudio de esa literatura demanda, por tanto, estructuras propias que eviten que al encuadrarla en la historiografía más amplia de la literatura española se borre este conjunto de especificidades» (18).

Asumir el trabajo de revisión crítica previa reclamado por Bénédicte Vauthier, enfocando el análisis desde el espacio intermedio entre teoría e historia ilustrado por Santiáñez Tió, y teniendo presentes las *anomalías* señaladas por Larraz y Santos Sánchez, que atraviesan los fenómenos literarios que me propongo estudiar, me ha llevado a asumir la *crítica histórica de las poéticas* como un espacio de análisis adecuado y fecundo para el estudio del cambio de paradigma estético que se produce a finales de los años sesenta, en la medida en que me proporciona la posibilidad de dar cuenta del progresivo emerger de los discursos teóricos de Benet, Ferlosio, Martín Gaité, Goytisolo y Vázquez Montalbán no solamente desde el plano abstracto de la estética —desde el espacio *vacío* de la teoría—, sino también a partir de la configuración concreta e histórica del campo del pensamiento literario de la época. Para poner un ejemplo relativo a la figura de Benet, esto significa ponderar el éxito de su apuesta por la más absoluta autonomía del campo literario —articulada en una radical repulsa del concepto de literatura implicada y del tipo de realismo *naturalista* en que se apoyaba— no solamente como propuesta poética y estética, sino también como *gesto* de ruptura, como toma de posesión de un determinado espacio del campo literario. Un espacio al que pronto acude, siguiendo quizás más el carisma de la *voz* y de la figura de Benet que sus dictámenes estéticos, toda una generación de jóvenes escritores emergentes —Pere Gimferrer, Félix de Azúa, Álvaro Pombo, Javier Marías, entre otros—, fascinada por la radicalidad de la alternativa que Benet está planteando. A continuación, comentaré esquemáticamente algunos de los conceptos básicos de la sociología del arte de Bourdieu, con el objetivo de introducir las herramientas de las que me serviré para encuadrar los discursos estéticos que analizo en su dimensión *social*,

valorando su posicionamiento en el campo del pensamiento literario peninsular tardofranquista.

1.2.3. Sociología de la literatura

Con *Las reglas del arte* (1992), Pierre Bourdieu presenta el gran proyecto de una sociología del arte, una ciencia de los objetos artísticos que se funda sobre la noción de *campo*, descrito como un sistema estructurado y un espacio de lucha en el que diferentes actores rivalizan para apropiarse de un capital (tanto simbólico como material) que, al estar repartido de forma desigual, produce unos enfrentamientos constantes entre el sector de los dominados y el de los dominantes. La noción de *campo* es la herramienta conceptual central mediante la cual Bourdieu aspira a superar el *dogma* de la obra de arte pura y a operar una revisión crítica de la idea del autor como *creador* y del *proyecto creador* como espacio autónomo de producción artística. Esta intención crítica, fundamental en toda la obra de Bourdieu, está muy presente desde los comienzos de su actividad. En un texto de 1967, dedicado a elucidar el vínculo entre campo intelectual y proyecto creador, podemos encontrar la definición temprana de su futura trayectoria de investigación:

A condición de tomar por objeto el proyecto creador, como encuentro y ajuste entre determinismos y una determinación, la sociología de la creación intelectual y artística puede rebasar la oposición entre una estética interna, que se impone tratar la obra como un sistema que lleva en sí mismo su razón de ser, que define en sí mismo, en su coherencia, los principios y las normas de su desciframiento, y una estética externa que, muy a menudo al precio de una alteración reductora, se esfuerza por poner la obra en relación con las condiciones económicas, sociales y culturales de la creación artística (Bourdieu 2010 [1967]: 284).

Estrechamente vinculadas al concepto central de campo, se encuentran otras dos nociones fundamentales: la de *illusio* y la de *habitus*. La *illusio* le permite a Bourdieu dar cuenta del fenómeno de la inversión inicial en el juego social, del acuerdo o prejuicio tácito que «saca a los actores de su indiferencia y los inclina y predispone a efectuar distinciones desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo que

es importante de lo que no lo es» (Bourdieu 1997 [1992]: 337). Mediante el *habitus*, en cambio, Bourdieu alude al sistema de disposiciones psicosociales que orientan y dirigen la actuación de los diferentes actores en el campo, predisponiéndolos a la elección de determinadas tomas de posición en el interior del campo mismo, más concretamente, a elegir su posicionamiento dentro del espectro restringido representado por *el espacio de los posibles* (Bourdieu 1997 [1992]). El concepto de *habitus* sustituye así, de alguna forma, la noción de *ideología*, tal y como la habían entendido las teorías marxistas. Si, como nos recuerda Gisèle Sapiro, «el concepto de ideología, de origen marxista, ha tenido el mérito de recordar que la literatura está vinculada a un sistema de valores, a una visión del mundo», y «ha desplazado el interés de la investigación desde la intencionalidad del autor a los determinantes sociales de la producción de la obra», Bourdieu, teniendo en cuenta que la ideología es percibida como tal solamente por un pequeño segmento *intelectualizado* de la sociedad, «ha sustituido este concepto por el de *doxa*, es decir, el conjunto de creencias que fundamentan la visión del mundo y hacen que este mundo sea evidente. Estas creencias, estos esquemas de percepción, de acción y de evaluación del mundo son constitutivos del *habitus*» (Sapiro 2014: 145).

En lo tocante a las dinámicas internas del campo, Bourdieu destaca la importancia de la tensión entre los nuevos actores del campo cultural y los que ya están sólidamente establecidos en él, describiendo el vínculo de oposición entre los defensores del orden constituido y los que apuestan por la subversión de las reglas, mediante la relación de oposición y complementariedad que une la figura del *sacerdote* y la del *profeta*, analizada por Max Weber en sus estudios sobre el campo religioso. Según Weber, los *sacerdotes* son los encargados de delimitar sistemáticamente la doctrina victoriosa y de defenderla «contra los ataques proféticos, estableciendo lo que tiene o no valor sagrado y haciéndolo penetrar en la fe de los laicos» (Bourdieu 2010 [1967]: 270). La *ruptura herética*, que describe la lucha del *profeta* por sustituir la antigua doctrina sacerdotal, es la responsable de los cambios paradigmáticos y de los movimientos constantes entre dominantes y dominados. Aplicado al campo literario, esto significa que, según Bourdieu, las obras de arte están sujetas a unas constantes tensiones, que son el producto de «la lucha entre quienes, debido a la posición (temporalmente) dominante que ocupan en el campo [...] propenden a la conservación [...] del orden simbólico

establecido, y quienes propenden a la *ruptura herética*, a la crítica de las formas establecidas, a la subversión de los modelos en vigor o al retorno de la pureza de los orígenes» (Bourdieu 1997 [1992]: 308). Este enfrentamiento constante en el interior del campo encuentra su modelo ejemplar y fundacional en la lucha por la conquista de la pureza y de la autonomía del campo, en tanto que: «todos aquellos que intentan afirmarse como miembros de pleno derecho en el mundo del arte, y especialmente aquellos que pretenden ocupar en él posiciones dominantes, se sentirán obligados a manifestar su independencia respecto a los poderes externos, políticos o económicos» (Bourdieu 1997 [1992]: 99).

En el contexto de una dictadura como el franquismo, atravesada por aquellas *anomalías* señaladas anteriormente por Larraz y Santos Sánchez, los mecanismos internos de consolidación y desarrollo del campo literario descritos por Bourdieu también se ven afectados y trastocados. Si, citando otra vez a Gisèle Sapiro, entendemos que «la lucha contra el control político de la producción cultural ha contribuido a fundar los principios y valores sobre los que se basa la autonomía relativa del campo literario y la ideología profesional del oficio de escritor» (Sapiro 2014: 152), en un régimen autoritario esta misma lucha acabará siendo subordinada a la lucha política propiamente dicha. Lo cual hace que sea necesario, y pertinente, a la hora de analizar las propuestas estéticas de los autores que estudio —pero también, como se verá en el próximo apartado, en el caso del discurso con que Castellet acompaña el emerger del paradigma social realista de los años cincuenta—, valorar su *grado de politización y de autonomía*, en cuanto:

esta distinción depende de la posición del emisor del discurso crítico en el campo literario [...] cuanto más dominante sea su posición, más despolitizado será su discurso. Por el contrario, cuanto más dominada sea su posición, más tenderá su discurso a politizarse [...]. Según un segundo factor, cuanto más crítico y heterónimo sea su discurso, más se interesará por el contenido de la obra y por sus aspectos ideológicos. A la inversa, cuanto más autónomo es, más se concentrará en la forma y el estilo (162).

A partir de este criterio distintivo, Sapiro deriva cuatro *tipos*, el esteta, el moral, el sociopolítico y el subversivo, que bien se ajustan, a grandes rasgos, a describir desde la óptica del entendimiento de la relación de la obra con el ámbito político, las posiciones

que ocupan en el campo del pensamiento literario de final de los sesenta los discursos de los autores que analizo: Benet liderando plenamente la vertiente *estética*, asociada a la lucha por la autonomía del campo literario; Ferlosio situándose temporalmente en las afueras del campo literario, para operar una crítica radical y *subversiva* de cualquier forma de poder, que apunta a desenmascarar, entre otras cosas, la *inocencia* y *transparencia* del gesto de narrar; Goytisolo y Vázquez Montalbán, interesados por el aspecto *sociopolítico* de la literatura, denunciando las hipocresías y los límites de una literatura que pretende ser, a la vez, burguesa, vanguardista y militante. No es de extrañar —más bien es ocasión y estímulo para la reflexión crítica— que el pensamiento literario de Martín Gaité no pueda ser reconducido inmediatamente a ninguno de los cuatro *tipos* enumerados esquemáticamente por Sapiró. Esto se debe explicar, en mi opinión, teniendo en cuenta la diferencia de capital simbólico inicial como elemento determinante para reivindicar y ocupar posiciones dominantes en el campo literario. Martín Gaité, única escritora mujer en el conjunto de los autores analizados —esposa de Ferlosio hasta 1970, amiga y confidente intelectual de Benet hasta los años de su consagración y relativa *celebridad* (de Benet)—, necesita encontrar para sus reflexiones literarias un lugar de enunciación no colonizado por los discursos masculinos, que tenían más facilidad, y por ello más propensión, a ocupar posiciones radicales tanto estética como políticamente⁸.

⁸ Soy consciente de que, al tomar en cuenta la variable de género en mi análisis, estoy señalando uno de los límites dentro de los que se mueve mi investigación. En efecto, aunque haya *abierto* mi estudio a una dimensión sociológica, esta no incluye una valoración de la manera en que las coordenadas biográficas de los autores que estudio influyen en la articulación de sus poéticas, ni de cómo repercuten en la construcción de su imagen pública, o de cómo esta, a su vez, retroalimenta y condiciona el contenido de aquellas. A pesar de que el análisis de estas cuestiones aportaría sin duda datos interesantes para este estudio, no me parece posible ni provechoso abordarlos aquí, en tanto que esto significaría desplazar mi investigación hacia un terreno muy alejado de aquel *espacio intermedio entre teoría e historia* que, como he intentado explicar, me parece el más adecuado para el desarrollo de mi investigación. La razón por la que, en cambio, me parece viable incluir la variable de género es porque opera un corte neto entre Martín Gaité y los otros autores que analizo, sin obligarme a introducir elementos cuyo peso resultaría muy difícil de ponderar debidamente. Por poner unos ejemplos, a pesar de que pueda resultar relevante para entender la defensa de la radical autonomía del campo literario de Benet, tener en cuenta el hecho de que él no dependía económicamente de su pluma para sustentarse o, de la misma manera, valorar en el análisis del radical inconformismo de Ferlosio la circunstancia de que fuera hijo de un ilustre *vencedor*, o

En síntesis, y al margen del encaje más o menos fluido de los cinco autores que analizo en la esquemática taxonomía de Sapiro, creo que los elementos de la sociología del arte que he introducido son indispensables para iluminar, a lo largo de mi investigación, la relación que cada autor instituye con el campo del pensamiento literario peninsular tardofranquista. Desde esta perspectiva, me será posible presentar la propuesta estética de Benet, único autor que no tiene producción literaria en la etapa realista de los años cincuenta, y verdadero *revulsivo* en el paradigma literario de la época, a partir de la dinámica rupturista del *profeta*, descrita por Bourdieu como una lucha *fundacional* por el (re)establecimiento de la plena *autonomía del campo literario*, en un momento en que dicha autonomía había sido seriamente puesta en discusión por el rol comprometido que la literatura había asumido, en respuesta a las injerencias en el campo cultural de la dictadura franquista. Por lo que respecta a Ferlosio, el enfoque sociológico me permitirá interpretar su prolongado silencio narrativo —del que finalmente saldrá para articular, en los ensayos de *Las semanas del jardín*, una crítica de los mecanismos ideológicos que se ocultan detrás de las *leyes de la narratividad*—, como una pérdida, un debilitamiento o una crítica de la *illusio*, de la adhesión irreflexiva al *juego social* del escritor, que va parejo a la crítica del poder que tematiza abiertamente en su prosa ensayística. En el caso de Martín Gaité, la preocupación por los vínculos que unen al autor con la figura del *lector* (o del destinatario de una narración oral), se traducirá en la apuesta por una poética literaria comunicativa, en contraste con el proliferar de las estéticas *experimentales* y no-comunicativas, protagonizadas principalmente por voces masculinas, encabezadas por la histriónica figura de Juan Benet. Por último, siempre desde esta óptica, podré presentar la *palinodia* de Juan Goytisolo, expresada en los escritos de *El furgón de cola* o en las páginas autobiográficas de *En los reinos de Taifa*,

—como tendré modo de señalar más adelante—, que en la decisión de Goytisolo de cortar todo lazo con su clase social de ascendencia influya el hecho de que descubra la vinculación de su familia con un ingenio azucarero en Cuba o, por último, que para Vázquez Montalbán el hallazgo del personaje de Carvalho pudo representar no solo una salida estética para resolver el difícil equilibrio entre vanguardia y cultura popular, sino también la llegada de un éxito comercial y económico que nunca antes había conocido ni soñado, considero estos factores complejos de manejar, a la luz del marco metodológico que he escogido. En cambio, y como mostraré en el último apartado del capítulo que dedico al análisis de su pensamiento literario, la misma Martín Gaité ha dedicado muchas páginas a reflexionar sobre su condición de escritora-mujer, proporcionando valiosas razones que invitan a tener en cuenta este factor.

y de manera similar el *aggiornamento estético* que Vázquez Montalbán acomete a partir de 1970, como la expresión de una preocupación moral y sociopolítica, que promueve la renovación de los códigos éticos y estéticos del paradigma socialrealista de los años cincuenta, denunciando los límites, la ineficacia, e incluso la hipocresía, de los planteamientos literarios *ingenuamente* comprometidos.

En conclusión, recapitulando los principales elementos que han surgido en este apartado dedicado a las *cuestiones de método*, puede decirse que: la voluntad de poner en relación la emergencia, a finales de los años sesenta, de los discursos teóricos de Benet, Ferlosio, Martín Gaité, Goytisolo y Vázquez Montalbán con la insatisfacción — explícita o implícita— hacia la estrechez del planteamiento teórico socialrealista de la década de los años cincuenta, me ha llevado a enfocar mi estudio a partir de una *crítica histórica de las poéticas*, observando los fenómenos analizados desde un nivel de abstracción suficiente para detectar formas, patrones y familiaridades entre discursos heterogéneos, seleccionando en el conjunto de las reflexiones literarias de los cinco autores que estudio un aspecto de indagación *dominante* suficientemente significativo y recurrente, en el conjunto de su pensamiento literario, y relevante para los fines específicos de mi investigación. Con la intención de comprender el vínculo entre los discursos teóricos que analizo, en su dimensión individual y de conjunto, y la configuración concreta del campo del pensamiento literario de la época, he buscado un espacio de análisis *intermedio entre teoría e historia*, evitando valorar las propuestas estéticas de estos cinco autores exclusivamente a partir del *vacío abstracto de la teoría*. Para asumir esta tarea, he introducido algunos de los conceptos centrales de la sociología del arte de Bourdieu, dotándome de las herramientas indispensables para tomar en cuenta la dimensión estética, política y social de los discursos analizados, sin borrar la influencia de aquellos factores de *anomalía* especialmente gravosos en el contexto cultural de la dictadura franquista. Observadas desde este punto de vista, las tres vertientes que considero significativas para el enfoque metodológico adoptado en mi investigación —la estético-teórica, la político-histórica y la sociocultural— se manifiestan como distintos momentos, o facetas, de un único *gesto*, entendido como *toma de posesión* de un espacio concreto en el campo literario peninsular tardofranquista.

2. EL CONCEPTO DE REALISMO LITERARIO Y SU APLICACIÓN EN EL CAMPO LITERARIO PENINSULAR DE LOS AÑOS CINCUENTA

2.1. Entresijos teóricos del concepto de realismo

Fredric Jameson, al comenzar sus *Antinomias del realismo* (2013), nos transmite la sensación de vértigo que experimenta al acometer la difícil tarea de analizar sistemáticamente la corriente estética del realismo, recurriendo a una imagen similar a la que emplea Marx en el primer capítulo de *El capital* cuando, al abordar el análisis de la mercancía, observa con asombro cómo una ordinaria mesa se le manifiesta de inmediato como una entidad *suprasensible*, llena de *caprichos metafísicos*, que se tambalea sobre sus patas: «He observado un fenómeno curioso que parece producirse siempre que intentamos fijar nuestra atención en esa corriente estética que llamamos realismo: es como si el objeto de nuestra reflexión comenzara a tambalearse o a oscilar, y nuestra atención se desviara insensiblemente de él» (Jameson 2013: 2). Que el análisis de las problemáticas vinculadas a la definición del concepto de realismo no sea un tema ocioso ni sencillo de resolver, lo prueban las numerosas publicaciones que, hasta el día de hoy, con la atención puesta en delimitar su alcance, se han acercado al concepto de realismo a partir de sus vínculos con otros conceptos de la teoría del arte y del pensamiento⁹. El carácter escurridizo, vago y múltiple del término, sin embargo, parece resistir a los esfuerzos críticos de los que han intentado desentrañar las diferentes capas de significado y niveles de complejidad del que se compone, para llegar a una

⁹ El más reciente, y quizás el más exhaustivo —por lo menos en sus aspiraciones—, es *Narrative Factuality. A Handbook* (2020), coordinado por Monika Fludernik y Marie-Laure Ryan, que se presenta como un verdadero manual, de más de un millar de páginas, dirigido a cualquier estudioso que quiera acercarse al tema del realismo en arte, explorando sus vínculos con la ciencia, la historia, la filosofía y la psicología. En las notas a pie de página de este apartado, me referiré en más de una ocasión a los artículos contenidos en este volumen de conjunto, que apuntan a cuestiones especialmente relevantes, vinculadas con la complejidad del concepto de realismo que, sin embargo, justamente en razón de su propia complejidad, no pueden encontrar un espacio de debate y análisis en el cuerpo principal del texto.

clara ordenación de los diferentes usos que ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo, de forma más o menos ordenada.

2.1.1. Intentos taxonómicos

Roman Jakobson, en un intento de abordar sistemáticamente la cuestión, publica en 1921 un texto fundacional titulado «Sobre realismo en arte», en el que empieza señalando la confusión y la ambivalencia que, hasta la fecha, caracterizaban al lenguaje de los estudios humanísticos, en contraste con el rigor y la precisión que habían alcanzado los conceptos del lenguaje científico. A diferencia de la ciencia, según Jakobson, la crítica del arte no se había preocupado por *depurar* sus términos, para que su uso fuese claro y unívoco, dejando campo libre para una absoluta vaguedad y ambigüedad: «la historia del arte no conoce la terminología científica; utilizaba los vocablos del lenguaje corriente sin hacerlos pasar por el tamiz de la crítica, sin limitarlos con precisión, sin tener en cuenta su polisemia» (Jakobson 1972 [1921]: 160). De esta situación de confusión deriva, en opinión de Jakobson, la mayor dificultad para el estudioso que quiere acercarse de forma sistemática a la cuestión del realismo. Según Jakobson, el término realismo tuvo, en efecto, *una particular mala suerte* en la historia de la crítica, tanto que «el empleo desordenado de esa palabra, de contenido sumamente vago, provocó fatales consecuencias» (160). Para mostrar el grado de ambivalencia que había adquirido el término, Jakobson empieza planteando la siguiente pregunta:

¿Qué es el realismo para el teórico del arte? Es una corriente artística que se postuló como objetivo reproducir la realidad con la mayor fidelidad posible, y que aspira al máximo de verosimilitud. Declaramos realistas las obras que nos parecen verosímiles, fieles a la realidad. Y la ambigüedad ya resulta evidente: 1. Se trata de una aspiración, de una tendencia, es decir, que se llama realista la obra que el autor en cuestión propone como verosímil (significación A).

2. Se llama realista la obra que percibe como verosímil quien la juzga (significación B). En el primer caso nos vemos obligados a juzgar de manera inmanente: en el segundo, el criterio decisivo es mi impresión. La historia del arte confunde desesperadamente esas dos significaciones del término realismo (160-161).

Estas dos significaciones básicas del término (A, B), deben ser desglosadas en otras subcategorías que le sirven a Jakobson para ofrecer un recuento más detallado de los significados que puede adquirir para el crítico el término *realismo*:

A₁: la tendencia a deformar los cánones artísticos corrientes, interpretada como un acercamiento a la realidad; A₂: la tendencia conservadora limitada en el seno de una tradición artística e interpretada como una fidelidad a la realidad. La significación B presupone que mi estimación subjetiva del fenómeno artístico en cuestión es fiel a la realidad. Por consiguiente, si reemplazamos los resultados obtenidos, tenemos: Significación B₁, es decir: soy un revolucionario respecto de las costumbres artísticas en curso, y percibo su deformación como un acercamiento a la realidad. Significación B₂, es decir: soy un conservador y percibo la deformación de los hábitos artísticos en curso como una alteración de la realidad (166).

A estas primeras dos significaciones —con sus respectivas ramificaciones— que conviven en el término de forma ambivalente, hay que añadir una tercera opción (significación C), que corresponde a la identificación subrepticia de la palabra *realismo* con: «la suma de las características de una escuela artística del siglo XIX. En otros términos, el historiador de la literatura considera que las obras más verosímiles son las obras realistas del siglo pasado» (162)¹⁰.

¹⁰ Este tipo de realismo es el que, quizás, ha recibido más atención por parte de la crítica. Siguen siendo obras de referencia obligada al respecto la de Ian Watt (1987 [1957]): *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, The Hogarth Press, y la de Harry Levine, (1963): *The Gates of Horn. A study of five French realists*, New York, Oxford University Press. Más recientemente, Robyn Warhol ha dedicado un breve estudio a este tema, elaborando un exhaustivo listado de las características definitorias de este tipo de realismo, llegando a la conclusión de que lo que actualmente percibimos como arte realista depende, en buena medida, de las convenciones que el género ha adoptado en las grandes novelas realistas de los siglos pasados: «If films and novels using conventions of verisimilitude can be praised by their fans as being good because they are so *realistic*, it is not because they are any more referential than other modes of fiction. The idea behind realism might have been that art should imitate life, but contemporary perceptions of *the real* have been structured by the conventions of realist art. Twenty-first-century subjects see reality through the lens of [nineteenth century's] realism» (2020: 520).

La propuesta taxonómica de Jakobson puede, entonces, ser resumida de la siguiente manera: existen, por lo menos, tres significados distintos que se mezclan con frecuencia en el uso del término *realismo* cuando es aplicado a la descripción de un hecho artístico: es realista la obra que aspira a representar la realidad (tanto si *revoluciona* el lenguaje artístico (A₁), como si *conserva* el lenguaje codificado por la tradición heredada (A₂); es realista lo que es percibido como real (tanto si la obra deforma la realidad para devolver una impresión de lo que es real que no es inmediatamente perceptible en la *superficie* de las cosas (B₁), como si se ajusta a la manera *estándar* de percibir la realidad (B₂); por último, es realista la obra que emplea una determinada *gramática realista*, que se desarrolló a partir del siglo XIX, en Francia (C). Al existir toda una tradición crítica que identifica el realismo con C, hay una serie de autores que interpretan el anhelo de renovación expresiva de la postura A₁ como una reformulación o mejora de las reglas codificadas por el realismo de tipo C. Este último caso da lugar a D, una significación del realismo que remite al empleo de un recurso especialmente presente en los narradores de la denominada escuela realista, que Jakobson define como la introducción en la narración de elementos *inesenciales* que, al carecer de una función propia dentro de la obra, amplifican la impresión de realidad de la obra misma. Al contrario que en un tipo de novela en la que cada encuentro y personaje contribuyen al desarrollo de la trama, Jakobson observa cómo, por ejemplo, «en Gogol, en Dostoievski, en Tolstoi, el protagonista encontrará, ante todo, necesariamente, a alguien inútil por completo para la fábula, y la conversación de ambos no aportará nada a esta última. Como a menudo se declara que este procedimiento es propio del realismo, designémoslo con D, y repitamos que a menudo encontramos a D en C» (172). Según D, entonces, es realista la obra que contiene elementos inesenciales, como la descripción del bolso de mano que introduce Tolstoi en el momento del suicidio de Ana Karenina, lo cual le lleva a concluir que, si «al describir el suicidio de Ana, Tolstoi se extiende más en particular en la descripción de su bolso de mano» (172), aunque este rasgo inesencial *no tendría sentido alguno* en una narración en la que solo tiene relevancia lo que es esencial a los fines de la trama, lo hace para destacar y aprovechar justamente el *efecto de realidad* que produce lo inesencial¹¹. Por último, Jakobson habla también de un quinto significado posible del

¹¹ Nótese que Roland Barthes identificará en este elemento la esencia del realismo literario, tal y como argumenta en su famoso artículo «El efecto de lo real» (1968). Allí afirma, justamente, que la carencia de

término realismo. Según el significado E, es realista la obra cuyos elementos y cuyos procedimientos poéticos son necesarios y justificables:

Designemos este realismo con E, es decir, con la exigencia de una motivación consiguiente, la justificación de los procedimientos poéticos. A menudo se confunde este realismo E con C, B, etc. En la medida en que los teóricos y los historiadores del arte (y sobre todo de la literatura) no distinguen las distintas nociones que disimula el término *realismo*, lo tratan como una palabra polivalente, sin limitar su extensión (175).

Resulta evidente que, en opinión de Jakobson, el problema mayor reside, justamente, en la confusión que deriva de la superposición de los diferentes significados enumerados que, en muchos casos, pueden ser aplicados simultáneamente a una determinada obra sin que el crítico se percate de ello. Tal y como aclara Jakobson, si bien «es posible imaginar hechos [artísticos] acerca de los cuales se dirá simultáneamente que son *realistas* en el sentido C, B, A₁, etc., del término» (176), ello no debería inducir al crítico a confundir o a mezclar, en el plano teórico, los distintos significados C, B, A₁. Asimismo, resulta evidente que, de los cinco significados, los primeros dos (A y B) son los más problemáticos para la tradición crítica, siendo siempre posible reconducir los otros tres a fórmulas o preceptos específicos derivados de ellos.

El texto de Jakobson —editado y publicado en francés por Todorov, en 1965— se publica en castellano en Buenos Aires, en 1969, en el volumen de conjunto titulado *Polémicas sobre realismo*, junto a los textos de George Lukács, Theodor Adorno, Ernst Fisher y Roland Barthes. Si bien median casi cincuenta años entre la publicación del original en checo de Jakobson y la publicación del volumen argentino coordinado por Ricardo Piglia, la impresión de sincronía entre las diferentes contribuciones es casi absoluta. En efecto, no solo el texto de Jakobson no parece haber envejecido si se compara con los demás, sino que el sombrío diagnóstico presentado por Jakobson en 1921 resulta sorprendentemente actual si se relaciona con la situación de absoluta

significado de los *detalles concretos* —él analiza las narraciones de Flaubert y de Michelet— se convierte, justamente en razón de su carácter *inesencial* para el desarrollo de la trama y de su vacuidad referencial, en el significante último del realismo, produciendo así el *efecto de lo real*: «el barómetro de Flaubert, la puertita de Michelet dicen solamente esto: *somos lo real*» (Barthes 1972 [1968]: 154).

confusión teórica que aún reinaba en el campo de la crítica literaria peninsular de los años sesenta. Dicha situación de confusión es justamente el punto de partida de un artículo de Fernando Lázaro Carreter —que se publica en el mismo 1969—, titulado «El realismo como concepto crítico-literario», en el que, con la intención de poner un poco de orden en el caótico manejo de la etiqueta de realismo, Carreter empieza señalando justamente el carácter ambivalente del término: «[el concepto de realismo] ha recibido tan distintos matices, ha sido tallado con tantas facetas, se ha sentido tan propio y particular por artistas, escuelas e ideologías, que de significar tanto ha llegado a no significar casi nada» (1979 [1969]: 125). Frente a esta confusión terminológica y taxonómica, Lázaro Carreter aclara el propósito de su breve intervención: «[El presente trabajo] solo tiene la modestísima pretensión de replantear el problema [...]. No aspira tanto a suscitar adhesiones como a abrir una conversación que va haciéndose urgente» (126)¹². Si la esquemática taxonomía propuesta por Jakobson se articulaba, principalmente, en torno a cuatro distintas interpretaciones del realismo como técnica o *método*, —dejando, momentáneamente, de lado la significación según la cual es el receptor quien atribuye la eficacia realista a la obra de arte en cuestión (B)—, Lázaro Carreter amplía el foco de indagación y plantea su estudio del realismo desde el punto de vista del *método*, del *objeto* y del *lenguaje*, a la vez. A partir de la naturaleza convencional del hecho artístico, Carreter demuestra la *falsa verdad* de la supuesta transparencia con que el arte *naturalista* pretende limitarse a *transcribir con imposibilidad* la naturaleza, en cuanto: «El acto mismo de la selección es ya una manipulación, un conato estético, y denuncia que una literatura *monente ac dictante natura* es de imposibilidad metafísica» (127).

¹² Puestos ya a saltar de medio siglo en medio siglo, me parece interesante señalar también la reciente *provocación* de Luis Beltrán Almería que, tomando como punto de partida el artículo de Lázaro Carreter, alarga hasta nuestros días esta tradición de asombro y confusión del crítico delante del concepto de realismo. A distancia de cincuenta años exactos desde la publicación del texto de Lázaro Carreter, y ya de casi cien desde la aparición del artículo de Jakobson, Beltrán Almería vuelve a insistir en el carácter polisémico y vago del término, llegando a defender la paradójica tesis de que «Realismo no significa nada y de ahí su éxito» (Beltrán Almería 2019: 68).

Por otra parte, desde el punto de vista del lenguaje, hay que tener en cuenta que «el paso de lo natural a la literatura se produce mediante una traducción al sistema de signos convencionales que [...] impide que una palabra o cualquier acto lingüístico sean tenidos como *más reales*» (129). Lo cual le lleva a Carreter a concluir que no existe un lenguaje realista, sino que «cualquiera que remita sin equívocos a la realidad puede serlo. Inversamente, caen fuera de ámbito del realismo aquellos lenguajes que producen ambigüedades o sinsentidos» (130). Desde el punto de vista del objeto, Lázaro Carreter considera que, a partir de la *Poética* de Aristóteles, se exigió que la producción artística cumpliera con el criterio de la *verosimilitud*, que dista mucho de restringir el contenido de la obra a un objeto o un tema concreto de la realidad, sino que remite a un espectro de posibilidades¹³, delimitado en sus extremos por los polos de lo mayoritariamente aceptado y de lo imposible:

si no existe un *lenguaje realista*, tampoco hay una *realidad realista*. Las posibilidades que a la mimesis ofrece esta son inmensos arcos que van de lo apariencial y tangible a lo misterioso, cuando una determinada conciencia colectiva lo impone como real; de lo íntimo y subjetivo a las más complejas estructuras de lo social [...]. No existen ni un método, ni una realidad, ni un lenguaje realista. Pero sí existen, claro es, *realidades realistas*, esto es, fenómenos que en su versión literaria son identificables por el lector, *métodos* que permiten tal identificación y *lenguajes* que la suscitan con independencia de sus referentes (135).

Una vez aclarado el hecho de que no se puede hablar, con propiedad, de *realismo* sino de un repertorio de métodos, objetos y lenguajes realistas, Lázaro Carreter se interroga acerca del valor de la *pulsión realista* en la historia de la literatura, formulando la siguiente pregunta: «Pero realismo ¿para qué? ¿Qué se propone el escritor cuando ha decidido ser realista?» (135), una interrogación que le conduce finalmente a reconocer que los recurrentes llamamientos en la historia de la literatura a una *vuelta a lo real* operan como un factor dinámico, que fomenta la renovación estética dentro de la serie

¹³ En un reciente artículo titulado «Typology of the Nonfactual» (2020), Mark Wolf describe el espectro de *lo real* —social e históricamente condicionado—, presentando una gradación que parte de aquello que comúnmente nadie pone en duda, y termina con aquello en lo que nadie, o casi nadie, está dispuesto a creer: «Thus, the divide between real and factual is a spectrum, ranging from those things which the vast majority of people would agree exist (for example, the earth or the sun) to those things which no one, or almost no one, believes to exist» (Wolf 2020: 113).

literaria. A este respecto, cita un fragmento de Robbe-Grillet: «Cuando una manera de escribir ha perdido su vitalidad primaria, su fuerza, su violencia, cuando se ha convertido en una vulgar receta [...] es una vuelta a lo real lo que constituye el acta de acusación contra las fórmulas muertas, y la búsqueda de formas nuevas capaces de sustituirlas» (citado en, Lázaro Carreter 1979 [1969]: 137). La *vuelta a lo real* es, entonces, el principio que alimenta la tensión entre la progresiva pérdida de vigor y de relevancia que deriva de la reiteración de un procedimiento estético obsoleto y la necesidad de renovar las fórmulas expresivas para conseguir aquel efecto de *extrañamiento* teorizado por Victor Sklovskij que, según Lázaro Carreter, es inherente al placer estético, en cuanto «el simple reconocimiento de las cosas al modo aristotélico [...] no sirve para justificar el placer que produce la obra artística» (138). De todo lo anterior, Lázaro Carreter saca dos importantes conclusiones:

1. Todo modo de escribir, aunque parta de supuestos realistas, pierde vigor artístico con su reiteración y se convierte en literatura recreativa, abriéndose incluso a posibilidades irrealistas.
2. Surgen entonces fórmulas sustitutivas que se oponen a la anterior en la táctica, en la realidad que captan o en la manera de expresarla, de tal modo, que unas u otras o todas resultan extrañas (nuevas) al público destinatario (139).

De esta manera, Lázaro Carreter profundiza en la relación que media entre las dos primeras significaciones del realismo (A_1 y A_2) a las que apuntaba Jakobson en su artículo, entendiendo que la tensión entre la renovación estético-formal postulada por el principio *revolucionario* o experimental (A_1), y la resistencia conservadora (A_2) es un principio dinámico inherente a la tradición literaria. Además, el artículo de Carreter sugiere que las tres significaciones C, D, E que señalaba Jakobson como modalidades específicas de realismo son insuficientes, en cuanto las *reglas*, el repertorio de métodos de los que dispone un autor para llevar a cabo la *mímesis* no pueden reconducirse a un conjunto de principios cerrados, ni pueden establecerse prescindiendo de la evolución de la percepción de la realidad histórica de cada época:

hay una ley inflexible que gobierna el acontecer dialéctico del arte, y a la que el crítico debe prestar especialísima atención [...] el hecho cierto de que la percepción de la realidad experimenta

transformaciones y progresos con el curso de la historia [...] y ello puede explicar, en buena medida, las actitudes que ante lo real se han ido sucediendo en la literatura (136)¹⁴.

Lo cual significa, desde el punto de vista del crítico, que solamente es posible rescatar el uso de la etiqueta de *realismo* para la teoría literaria si «se reconoce la polisemia del término, si se renuncia para siempre a su presunta univocidad, si se reparte su sentido en tantas acepciones, es decir, en tantos realismos sin comillas ni cursiva como sea preciso», pero también si se acepta que el reconocimiento de esta multiplicidad de significaciones y de empleos del término «no favorecerá la fijación de un sistema terminológico que, aun advirtiendo su convencionalidad, sea universalmente aceptable», en cuanto la supuesta universalidad solo puede alcanzarse mediante un ejercicio de precisión crítica, o sea, «por el hecho de que el crítico defina en cada caso el comportamiento mimético de la obra estudiada y a qué proporciones da el nombre de realismo» (141).

En el contexto peninsular, será Darío Villanueva quien asuma, en el ámbito del realismo literario, el legado crítico y teórico de Lázaro Carreter. En su libro *Teorías del realismo literario* (1992), empieza constatando la complejidad inherente a la cuestión del realismo, distinguiendo tres vertientes en torno a las que agrupa las principales problemáticas: la estética, la filosófica y la lingüística, a la que también le añade la dificultad teórica de elegir el enfoque crítico más adecuado, superando la aparente dicotomía entre formas de accesos *externas* o *internas* a la obra de arte. En lo que concierne a la cuestión estética, Villanueva parte de las conclusiones a las que había llegado Lázaro Carreter, acerca de la multiplicidad de poéticas, reglas y fórmulas

¹⁴ El esfuerzo por tener en cuenta las diferentes maneras de devolver la imagen de la *realidad* a través de la construcción de un mundo ficcional, que adecua sus propias reglas expresivas y características a una determinada cosmovisión y a la materia específica que quiere representar, es el que anima la escritura de *Mimesis* (1946), de Eric Auerbach. Auerbach reseña diferentes obras maestras de la tradición literaria occidental, ofreciéndolas como un catálogo, una muestra de las formas de realismo que se han sucedido, a partir de los relatos bíblicos y homéricos hasta el modernismo. En opinión de Darío Villanueva, sin embargo, Auerbach sigue prisionero de una cierta teleología, mediante la cual apunta a la existencia de una suerte de jerarquía entre diferentes formas de realismo, que encontraría su punto de culminación en la Francia del siglo XIX, con Stendhal y Balzac, capaces de producir el *mimetismo más intenso* (Villanueva 2004 [1992]: 49).

artísticas para producir realismo, así como de la constatación ineludible de que la *vuelta a lo real* opera como un principio dinámico inherente a la serie literaria, reafirmando así: «algo en que ya habían reparado Roman Jakobson y Fernando Lázaro Carreter: que prácticamente toda nueva escuela literaria afirma su personalidad frente a las precedentes proclamando su más certero y auténtico impulso realista» (Villanueva 2004 [1992]: 47). Con respecto a la vertiente filosófica, reconstruye brevemente la evolución del concepto de realismo artístico, desde la paradójica postura platónica que identificaba lo real con lo ideal en detrimento de cualquier forma de imitación, pasando por la renovación que supone la formulación aristotélica del concepto de *mímesis*, mediante la cual el término se vincula a la idea de *verosimilitud* y de *representación* más que a la imitación o a la mera reproducción de la realidad, observando finalmente cómo estos conceptos antiguos persisten y se incorporan, de forma algo más confusa y ambivalente, en la etiqueta de *realismo* moderno¹⁵. Por último, por lo que respecta a la vertiente lingüística, Villanueva señala la distancia que media entre concepciones realistas de la literatura fundadas sobre un entendimiento puramente referencial del lenguaje, y aquellas otras que ven en el lenguaje un símbolo arbitrario desvinculado de su referente:

no menor distancia que entre el realismo literario construido desde el pensamiento platónico y el fundamentado en la concepción aristotélica del mundo habrá entre una *mímesis* conforme a planteamientos lingüísticos como el que acabamos de citar —Locke, Swift, el *Tractatus*— [que conciben el lenguaje como una especie de mapa a escala del mundo], y aquella otra que, al modo del Wittgenstein posterior para el que ya no existen significados esenciales sino siempre relativos, deseche la idea de las palabras como imágenes transparentes y les conceda [...] plena capacidad para crear por sí mismas el mundo de que nos hablan (39-40).

¹⁵ Villanueva no se adentra en la reconstrucción de la compleja y larga historia del concepto de realismo. Una versión sintética de esta historia se encuentra en Michael McKeon (2020): «From Mimesis to Realism: The Role of Factuality and the Real in the History of Narrative Theory and Practice», en Monika Fludernik y Marie-Laure Ryan (eds.) *Narrative Factuality. A Handbook*, Berlin/Boston, De Gruyter, pp. 487-510. En su artículo, McKeon reconstruye, en distintos capítulos, el concepto de *mímesis* en la tradición antigua (platónica y aristotélica), y su recepción en la cultura renacentista italiana, francesa y en la crítica anglosajona, comparando la extensión y el significado de términos como *mímesis*, *verosimilitud* y *probabilidad* con el más moderno concepto de *realismo*, concluyendo que este último opera esencialmente como un equivalente de la *mímesis* aristotélica, a menudo malinterpretada o usada de forma restrictiva e impropia.

Una vez expuestos y agrupados los principales elementos de dificultad teórica, Villanueva presenta una taxonomía tripartida del realismo, mediante la cual describe tres distintas maneras de entender el término, según el énfasis esté puesto en la relación de la obra con la realidad, con el repertorio formal heredado por la tradición, o con el destinatario de la obra, distinguiendo así entre formas de realismo *genéticas*, *formales* o *intencionales*. Con la etiqueta de realismo *genético*, se refiere a cualquier concepción del realismo según la cual «la realidad que precede a la obra encuentra su reflejo transparente en ella, con la intervención de un arte literario que consiste, fundamentalmente, en el paradójico adelgazamiento de los medios que lo evidenciarían, sacrificados a aquel objetivo prioritario de recrear el referente exterior» (78)¹⁶. Con el término *realismo formal*, Villanueva apunta a la tradición literaria que encuentra su máximo exponente en Gustave Flaubert, según la cual, al reducirse el énfasis en el referente externo, cobra centralidad la figura del autor como *creador* absoluto de la obra. En el caso del realismo formal, entonces, «de la única realidad de la que se puede hablar es de la inherente y simultánea a la obra en sí, pues en ella nace y se constituye en ella *ex novo*» (78). Con *realismo intencional*, por último, Villanueva da cuenta de una manera de concebir la obra según la cual el texto es el mero contenedor de unos dispositivos que el lector actualiza durante la lectura y que son los encargados de guiarle hacia una interpretación realista de la obra. A partir de un acercamiento fenomenológico y pragmático al texto —cuyo referente principal son las teorías de derivación husserliana de la escuela de Constanza, como las de Roman Ingarden y de Wolfgang Iser—, Villanueva apuesta por una concepción del realismo según la cual este tiene que ser abordado como un fenómeno fundamentalmente pragmático, «que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que el lector —cada lector— aporta sobre un mundo intensional que el texto sugiere» (126). Según esta formulación, el elemento central para hablar de realismo no es ni la existencia de un claro referente exterior que la

¹⁶ La ingenuidad de una tal visión, que encuentra su síntesis visual en la célebre metáfora del espejo stendhaliano, ha sido descrita magistralmente por Domingo Ródenas: «El novelista cuenta lo que ve en un espejo, pero no sabemos ni qué ve ni cómo es el espejo. Los espejos son muchedumbre y muestran solo el orden de las cosas de quien los mira. Existe un orden convenido, comunal, que es el código de la circulación comunicativa, sin el cual todo serían colisiones [...]. Cuando la novela es un stendhaliano espejo paseado a lo largo del camino recoge, más que un *tranche de vie*, un pedazo de esa compleja abstracción hecha de objetos y relaciones conceptuales que hemos tramado para movernos» (1998: 11).

obra quiera reproducir, ni el empleo de un determinado repertorio formal de reglas y de estrategias para crear con la obra una *nueva realidad*, sino la posibilidad, que debe brindar el texto, de una lectura intencionalmente realista¹⁷.

Villanueva pretende así dar cuenta de la ambivalencia y de la aparente oposición entre las primeras dos significaciones del concepto de realismo (A y B) con las que Jakobson empezaba su texto de 1921: la que entiende el realismo como un movimiento de la obra hacia la realidad (A), y la que, por el contrario, lo entiende como un proceso que solamente se cierra con el reconocimiento del carácter realista de la obra por parte del destinatario (B). Una oposición que impone al crítico la elección entre un entendimiento inmanentista de la obra o un entendimiento extrínseco, o *social* de ella. Al introducir el concepto de *realismo intencional*, Villanueva aspira a superar esta aparente dicotomía, encontrando una síntesis feliz mediante la cual resolver la «contradicción entre dos supuestos por igual primordiales para un correcto entendimiento del fenómeno literario que parecen, a primera vista, excluirse el uno al otro» (41). Se refiere justamente, «por una parte, al principio de la autonomía de la obra de arte literaria frente a las determinaciones de la realidad y, por la otra, a las notables relaciones que aquélla mantiene con ésta, sin las cuales la literatura no desempeñaría el papel de auténtica institución social que indudablemente cumple, y perdería con toda certeza el interés que mueve a los lectores de todas las épocas a acercarse a ella» (40). Villanueva recuerda cómo «épocas pasadas, pero aún cercanas [...] imponían al estudioso de la literatura una inequívoca inclinación hacia la tesis del arte autónomo o hacia la del testimonio y el

¹⁷ Es especialmente relevante, a este respecto, la propuesta de Arnaud Schmitt, que reintegra el punto de vista de la teoría de la recepción en el marco más amplio de la *poética cognitiva*. En un artículo de 2012, titulado «De la poétique cognitive et de ses (possibles) usages», aclara el vínculo entre la poética cognitiva, que él defiende, y la teoría de la recepción: «On peut raisonnablement avancer que la poétique cognitive représente finalement le versant pragmatique de la théorie de la réception [...]. Le renouvellement théorique apporté par le biais des sciences cognitives a permis d'envisager l'analyse structurelle de l'œuvre littéraire du point de vue de la psychologie du lecteur [...]. La poétique cognitive permet donc à la narratologie, par exemple, de sortir d'un certain formalisme jugé solipsiste et de tirer les leçons de son incapacité à prendre en compte ce qui devrait être l'une de ses considérations principales, les mécanismes cognitifs de la lecture (Schmitt 2012: 149). En lo tocante a la cuestión del realismo literario, esto significa: «rétablir des liens entre le réel et la littérature, non pas par le biais de la mimesis réaliste, mais par celui de l'expérience du lecteur» (146).

reflejo de la realidad» (41). En opinión de Villanueva, ambas posturas críticas, al ser insuficientes, desembocan en unas falacias —que él denomina respectivamente *estética* (o *formal*) y *mimética* (o *genética*)—, «nacidas de la pretensión utópica de explicar un fenómeno tan complejo como el de la literatura desde una sola perspectiva excluyente» (41). De forma similar a lo que señalaba Jakobson, y a lo que mantenía Lázaro Carreter, cuando aludía a la necesidad de prestar atención a los cambios y transformaciones que experimenta la percepción de lo que se considera *real* en el curso de la historia, Villanueva entiende que el fenómeno del realismo no puede ser abordado sin tener en consideración el receptor de la obra, y su cambiante respuesta frente a los estímulos textuales, integrando el análisis de los dispositivos textuales en una dinámica de interacción pragmática y *social*, que se actualiza plenamente solo en el momento de la lectura.

2.1.2. La dimensión social de la literatura

Antes de concluir este *excursus* en los entresijos teóricos del realismo artístico, quiero detenerme en una última cuestión, que tiene que ver justamente con el *papel de auténtica institución social* que Villanueva reconoce a la literatura, y con aquella dificultad de desentrañar las *notables relaciones que la literatura mantiene con la realidad*, sin las cuales, *perdería con toda certeza el interés que mueve a los lectores de todas las épocas a acercarse a ella* (40). El problema reside, evidentemente, en la ambivalencia relativa al significado del término *social* cuando es aplicado a la literatura, sobre todo cuando acompaña y define un tipo específico de realismo. Es preciso distinguir, en efecto, entre aquellos enfoques teóricos que atienden a la dimensión social de la obra, prestando atención a la relación compleja que la obra mantiene con la realidad que la rodea, y aquellos que —en línea con los principios del materialismo histórico marxista— *resuelven* dicha complejidad postulando la obra como un simple *reflejo* de ella. Villanueva, de acuerdo con la distinción que opera entre realismo genético, formal e intencional, entiende las formas de realismo derivadas de la tradición marxista como una sofisticación de las teorías miméticas y representacionales

(genéticas) del arte, en cuanto conciben la obra de arte —o, por lo menos, las grandes obras de arte— como un espejo que es capaz de restituir la imagen objetiva de las estructuras (o superestructuras), y de las contradicciones de la realidad social en la que el autor está integrado. Al analizar la concepción del realismo socialista elaborada por el marxista húngaro Georgy Lukács —conocida por la celeberrima fórmula de *teoría del reflejo*—, Villanueva le reconoce el esfuerzo de haber intentado superar el simplismo *genetista* y mimético que caracteriza, en general, las teorías de derivación marxista, con la intención de evitar que el concepto de reflejo «terminase siendo entendido [...] como un mero trasvase mecánico de la realidad» (57). En opinión de Villanueva, Lukács pretende sofisticar la relación de correspondencia entre la obra literaria y la realidad social a través de la interposición de un *discurso tercero*, que media entre los dos polos contrapuestos de la realidad y del texto literario, un segundo *texto* «que en la tesis de Lukács es una ideología, una interpretación esencialista de la realidad: el marxismo» (58). La superioridad del realismo socialista postulada por Lukács derivaría, entonces, de la superioridad del discurso marxista, como prisma ideológico que se interpone entre la realidad y la obra, a través del cual el autor elabora y, posteriormente, el crítico descodifica el texto: «la base ideológica de esta superioridad está en la clara visión que proporciona al escritor la concepción del mundo socialista, la perspectiva socialista: la posibilidad de abarcar, reflejar, describir el ser y la consciencia sociales, el hombre y las relaciones humanas [...] más profundamente de lo que las anteriores concepciones del mundo hicieron posible» (Lukács 1977 [1958]: 146).

Existe, sin embargo, una sociología del arte que se mueve en una dirección muy diferente de la que deriva de la aplicación de las teorías marxistas al ámbito artístico, profundizando —de alguna manera— en la complejidad del ámbito pragmático y social al que apunta Villanueva mediante la noción de *realismo intencional*. El enfoque sociológico que inaugura el crítico estadounidense M.H. Abrams con la publicación de los ensayos incluidos en *Doing Things with Texts* (1989), introduce la dimensión de lo *social* en el mismo proceso crítico, no ya como una *ideología* preestablecida a través de la cual *filtrar* el mensaje social *reflejado* en la obra, sino como paso previo al análisis crítico propiamente dicho, en el que la atención está puesta en el contexto de producción y de recepción de las obras, como base para una correcta comprensión de las categorías

epistemológicas involucradas en el proceso interpretativo. El ensayo titulado «Art-as-Such: The sociology of Modern Aesthetics» ilustra perfectamente el funcionamiento de este método. En este texto, Abrams estudia el origen y la evolución de la concepción moderna del objeto de arte como una entidad estética libre de vínculos mundanos, que se ofrece a la contemplación desinteresada de un público culto, que busca y encuentra en ella una suerte de alivio de las propias obligaciones cotidianas, articulando una visión del goce estético que será posteriormente formalizada por Kant, con la publicación de la *Crítica del juicio* (1790). Abrams observa cómo, en la crítica y en la historia del arte, este tipo de entendimiento de las obras se da generalmente por sentado, sobrentendiéndolo como un principio eterno y universal, a pesar de que no ha existido como tal desde el origen de los tiempos, sino que tiene un preciso origen y desarrollo histórico, muchas veces olvidado, situado a lo largo del siglo XVIII. Abrams señala cómo, en efecto, durante muchos siglos ni siquiera existía un criterio unificador para clasificar las que, desde una perspectiva moderna, consideramos con pleno derecho *obras de arte*: «For more than two thousand years after the philosophical consideration of one or another of the arts inaugurated by Plato or Aristotle, theorist and critics did not even class together the diverse products that we now identify as *the fine arts*» (Abrams 1989: 137). A partir de estas evidencias, Abrams plantea la necesidad de tomar como objeto de indagación crítica justamente las categorías epistemológicas involucradas en el proceso de catalogación y comprensión de las obras, unas categorías que son determinadas social e históricamente, y que son responsables de aquellos criterios mediante los cuales comprendemos ciertos objetos y textos como *obras de arte* y excluimos a otros de este conjunto¹⁸. Sin entrar en todos los detalles del análisis de

¹⁸ En una dirección similar a la inaugurada por los estudios de Abrams, la voluntad de dar visibilidad a la dimensión contextual y social de la obra literaria ha sido planteada, en Estados Unidos, por Barbara Herrnstein Smith y, en Francia, por Dominique Maingueneau. En *Al margen del discurso* (1978), la autora parte de la dificultad de definir el término *poesía*, observando cómo existe «una línea limítrofe en constante movimiento entre lo que solemos llamar poesía y todas las otras cosas de las que nos gustaría distinguirla» (59), siendo determinante, en última instancia, el contexto interpretativo: «tomar una estructura verbal como poesía es implícitamente reconocerla como un enunciado ficticio [...]. En pocas palabras, con respecto a lo que tomamos por poesía, se entiende que la interpretación *es* el propósito» (88-89). Por su parte, en la sección introductoria de *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société* (1993), Dominique Maingueneau comienza reseñando los distintos acercamientos teóricos que,

Abrams, lo que me interesa es simplemente señalar cómo su manera de proceder propicia un entendimiento del aspecto sociológico del arte que se desmarca decididamente de las teorías marxistas, abriendo el camino al método crítico que Bourdieu aplicará sistemáticamente al estudio del campo cultural y literario, mediante la elaboración de aquellos conceptos básicos que he intentado presentar sintéticamente en la última sección del apartado dedicado a la metodología.

Siempre parco en dispensar elogios hacia la tradición teórica que le precede, Bourdieu reconoce explícitamente, en las páginas finales de *Las reglas del arte*, la importancia del trabajo pionero de Abrams, mencionando su ensayo recién citado y describiendo, a continuación, la labor crítica que él mismo acaba de perfilar, en unos términos que reafirman, en esencia, el método aplicado por Abrams al estudio del origen de la concepción moderna del arte:

La ciencia de las obras sólo podrá liberarse del todo de la visión esencialista a condición de efectuar con éxito un análisis histórico de la génesis de esos personajes centrales del juego artísticos que son el artista y el experto y de las disposiciones a las que recurren en la producción y la recepción de las obras de arte (Bourdieu 1997 [1992]: 427).

En este sentido, lo que en opinión de Bourdieu justifica que una obra de arte pueda y deba ser sometida a una indagación sociológica, es la *homología* profunda que existe entre la mirada que ordena la visión del artista —formalizada en la obra de arte— y la del crítico, una homología que depende del hecho de que sus esquemas de percepción e interpretación de la realidad no son otra cosa que *estructuras sociales incorporadas* (Boschetti 2004: 83). Desde la perspectiva de la sociología del arte que elabora Bourdieu, entonces, las obras de arte ni reflejan ni representan las estructuras sociales

desde la *sociocrítica*, la pragmática y el análisis del discurso, han *abierto* el análisis literario de la obra al contexto, reconociéndola en calidad de *discurso*, atribuyendo a Bourdieu un rol central en este proceso. Finalmente, presenta su propia propuesta crítica de la siguiente manera: «Notre objectif n'est pas de couvrir la totalité des problèmes posés par la relation entre une œuvre et son lieu d'apparition, mais de montrer comment ce qui est improprement nommé le *contenu* d'une œuvre est en réalité traversé par le renvoi à ses conditions d'énonciation. Dans la mesure même où il s'agit de *son* contexte, l'œuvre ne se constitue qu'en le constituant» (23).

de una determinada sociedad o época, sino que *las desvelan al mismo tiempo que las ocultan*, en razón de un proceso homólogo al que se da en el contexto social, en el que tanto el autor como el lector (y el crítico de arte) están involucrados, y en el que tiene especial protagonismo el concepto de *habitus* que, como ya he mencionado en la parte introductoria, funciona en la sociología bourdiana como sustituto del concepto marxista de ideología. No es este el lugar para profundizar en el complejo funcionamiento de este método aplicado al análisis literario¹⁹, me basta con dejar claramente perfilada, por efecto de contraste, la oposición entre la complejidad que la dimensión social de la obra de arte adquiere en los estudios sociológicos de matriz bourdiana, frente a las teorías sociológicas de inspiración marxistas, o de su sofisticación lukacsiana que, si bien no es tan ingenua y simplista como para establecer una relación de correspondencia directa entre la obra y el mundo, sigue instalada en una visión mimético-representacional del arte, subordinando el valor social de una obra a una ideología o a unos valores preestablecidos que la obra debería integrar y *reflejar*. Como mostraré en los próximos apartados, será justamente en este tipo de teorías sociológicas en que acabarán apoyándose, bajo la presión de unos imperativos de índole social y política, los principales teóricos del realismo social en la España de finales de los años cincuenta.

¹⁹ Toda la primera parte de *Las reglas del arte*, dedicada al análisis de *La educación sentimental* de Flaubert es un ejemplo concreto de la aplicación del método sociológico a la lectura de una obra literaria, a lo largo del cual Bourdieu pone de manifiesto, en la obra, «una representación de una región absolutamente esencial del espacio social que en un principio parece no estar: el propio campo literario, que se organiza en torno a la oposición entre el arte puro, asociado al amor puro, y el arte burgués, bajo sus dos formas, el arte mercenario que cabría llamar mayor [...] y el arte mercenario menor» (Bourdieu 1997 [1992]: 52). Otro ejemplo de la aplicación de esta mirada sociológica a un texto literario, es el capítulo de la sección final de *Las reglas del arte*, que Bourdieu dedica al análisis de «A Rose for Emily», de Faulkner. Bourdieu describe el texto de Faulkner como una *novela reflexiva y reflectante* en la que el autor, al alterar el orden expositivo cronológico y al respaldarse en una serie de convenciones admitidas que al final se revelan erróneas, incita al lector a una reflexión sobre el proceso de la lectura ingenua y de los prejuicios que la rigen: «Al pedir al lector que lea su relato, según la convención admitida, como una historia falsa real, le autoriza y le anima a importar en su lectura los presupuestos que involucra en la vida y en la visión de todos los días», induciéndole así a creer en una serie de falsos indicios y a seguir falsas pistas fundadas en el sentido común, aleccionado por un narrador que constantemente le invita a abrazar y hacer suyas las interpretaciones más ordinarias y corrientes, para luego desbaratarlas con un desenlace realmente extraordinario (475).

Antes de pasar a ello, sin embargo, queda por entender en virtud de qué elementos teóricos la literatura puede quedar expuesta a un tipo de planteamiento estético que, trivializando la complejidad de su dimensión social, pretenden reducir la obra literaria a una herramienta o un arma funcional a intereses sociales y políticos concretos, identificando su valor en su eficacia referencial, como espejo o reflejo de una determinada ideología.

2.1.3. La capacidad de la literatura de decir la *verdad* de las cosas

Me parece oportuno concluir este apartado comentando un breve artículo publicado recientemente por Marie-Laure Ryan, titulado «Fact, Fiction and Media» (2020), en que la autora opera una inédita distinción entre medios de expresión artística que son capaces de afirmar *verdades* acerca de la realidad (*facts*), y medios que no tienen esta capacidad, a pesar de poder producir narraciones (*stories*) y crear entidades ficticias (*fiction*). Según Ryan, entre los medios de expresión artística que emplean símbolos, los que dependen del lenguaje (*language-based media*) poseen la capacidad de operar una clara distinción entre *hechos* y *ficciones*, en cuanto su función representacional recae en unas entidades —las oraciones— cuyo valor referencial puede ser descrito en términos de verdad o de falsedad con respecto a un determinado estado de cosas:

I will defend the thesis that the distinction between fact and fiction is not equally applicable to all media. More specifically, I will argue that not all narrative media (i.e. media capable of narratively) are also capable of convincing their users of the factuality of their stories, though all narrative media are capable of making up fictional stories [...]. Language-based media present the most clear-cut, and the most epistemologically necessary distinction between facts as objects of belief and fictions as objects of imagining (Ryan: 75-81).

En virtud de lo anterior, la literatura, incluso más que el arte cinematográfico o dramático —que sí emplean el lenguaje como recurso, pero que no pueden prescindir de otros medios expresivos como las imágenes o el movimiento— posee en el grado más alto la capacidad de señalar con precisión, gracias al uso de preposiciones concretas, la porción de realidad (*facts*) a la que se quiere referir y, además, de persuadir a sus

lectores sobre la *factualidad* de sus historias (*the factuality of their stories*). Ryan observa cómo, por ejemplo, a diferencia de una pintura que representa un gato encima de una alfombra, o de una fotografía del mismo gato, el lenguaje es el único medio de expresión que puede decirle al observador qué elementos tiene que tener en consideración, o sea, cuáles *hechos* concretos está afirmando acerca de la porción de mundo a la que se está refiriendo:

This ability of language to focus on certain objects and certain properties of these objects can be demonstrated by comparing the sentence *The cat is on the mat* to a picture of a cat on a mat. Whereas the sentence asserts a specific proposition, excluding others (such as *The cat is sleeping*, *The cat is black*, etc.), the image is unable to do so because it represents an infinity of visual properties. Even with a painting titled “Cat on a Mat,” spectators will see far more in it than the position of the cat. The sentence, by contrast, limits its representation to a single proposition, this is to say, to a definite fact (80).

Merced a esta característica exclusiva del lenguaje —de poderse referir, mediante una determinada preposición, a un hecho concreto y definido— la literatura se configura como el medio de expresión artístico que de forma más libre puede superar —y a veces ocultar, o volver borrosa— la barrera que separa los *hechos* de la *ficción*, con todos los problemas que esto puede conllevar: «Mistaking fiction for fact can have severe practical consequences, since it will lead to wrong beliefs. Mistaking facts for fiction, a situation less likely to occur, would lead people to ignore potentially useful information» (81). En su artículo, Ryan no desarrolla todas las implicaciones que pueden derivar de la original distinción que opera. Es mi intención sugerir que el análisis de la relevancia —y de la recurrencia— de los debates sobre formas de realismo, en literatura, y sobre la función social de lo literario, puede beneficiarse si se tiene en cuenta el deslinde teórico que opera Ryan, entre medios de expresión artísticos capaces de afirmar *hechos* —y de persuadir a sus lectores sobre la verdad de estos *hechos*— y medios que no tienen este poder. Que la literatura pueda llegar a *pervertir* las conciencias de sus lectores, induciéndoles a abrazar *falsas creencias* sobre la realidad, o a actuar fuera de las normas dictadas por el sentido común, es un tópico literario recurrente en la tradición literaria, magistralmente aprovechado desde la *Divina*

Commedia hasta *Madame Bovary*, pasando por el *Quijote*²⁰. Fuera de su tematización en la ficción literaria, en contextos autoritarios, la conciencia del inmenso poder persuasivo de la literatura se ha traducido, por un lado, en la prohibición de la publicación y circulación de aquellas obras que se consideraban fuente de peligro moral o ideológico y, por otro, en la voluntad por parte de las instancias de poder de controlar, manipular y orientar el contenido, e incluso el estilo, de los textos publicados mediante la censura, o imponiendo la adhesión a un determinado paradigma estético hegemónico. Asimismo, desde el lado de la lucha o de la *resistencia* al poder, la conciencia de la capacidad de la literatura de denunciar las mentiras del discurso dominante, y de llevar los problemas y las contradicciones de la sociedad a la atención de las masas lectoras, ha inducido frecuentemente a concebir la literatura como una potencial arma al servicio de los contrapoderes, indispensable para la emancipación y la liberación de los oprimidos, orientándola hacia planteamientos estéticos *realistas* con una clara finalidad de denuncia y de promoción del cambio social.

Desde un punto de vista puramente teórico, en efecto, es posible señalar, detrás de la aparente oposición que enfrenta los discursos literarios *opresores* y los *resistentes*, una profunda coincidencia en la manera en que ambos orientan el proyecto creador hacia la consecución de unos objetivos extraliterarios, enfatizando la función *comunicativa* y *referencial* de la obra en detrimento de la *estética*. De hecho, al ocultar o al repudiar directamente el recurso a la ficción (*fiction*), apelando al valor referencial de verdad de los hechos (*facts*), estos discursos se hacen virtualmente indistinguibles de aquellos que, como la prensa o la crónica, encuentran su plena razón de ser en la existencia de unos hechos a los que son llamados a referirse de la manera más objetiva posible. En este sentido, tanto la literatura de denuncia, que pretende *exhibir los hechos*, como la

²⁰ Recientes estudios en psicología de la narración han confirmado, de alguna manera, la vigencia de este tópico literario demostrando cómo, en efecto, existe una tendencia a considerar más *ciertas* aquellas informaciones que se nos proporcionan a través de una narración, incluso en aquellos casos en los que la información que la narración nos proporciona es equivocada, o en contraste con nuestros conocimientos previos de la cuestión: «Study demonstrated that people use information presented in fictional texts to answer questions about general world knowledge, sometimes even when that information is false. Fazio et al. (2013) further examined these findings, testing whether participants acquire false information from fictional stories even when they already know the correct information» (Gerrig/Gagnon 2020: 141).

literatura de *propaganda* que, bajo la pretensión de estar simplemente *contando la verdad* oculta un preciso mensaje ideológico, se legitiman a partir de un uso restringido e instrumental del concepto de realismo, y de un entendimiento ideológico de la función social de la obra²¹. Desde un punto de vista técnico y formal, es inevitable que estas prácticas literarias deriven hacia formas expresivas naturalistas, informativas, referenciales y fotográficas, que socialmente tienden a ser consideradas las más objetivas y, por eso, las más dignas de confianza, defendiendo esta elección formal, entre otras cosas, mediante el abierto desprecio hacia fórmulas expresivas más complejas, oscuras o experimentales, consideradas de obstáculo para un *correcto* entendimiento del mensaje de la obra por parte de las masas lectoras. Por otra parte, si se toma en consideración la relación del autor con sus lectores, estas posturas ocultan una misma actitud *paternalista* y una intención *populista*, tanto en el caso en que la finalidad de la obra sea la de *despertar* la conciencia de las masas, como si, por el contrario, la intención es la de *adoctrinarlas* con el fin de mantenerlas dominadas. En el próximo apartado mostraré cómo, en el campo literario peninsular de los años cincuenta, el paulatino abandono del rico repertorio expresivo y formal establecido por la modernidad literaria —sacrificado en beneficio de la inmediatez y de la transparencia expositiva—, se justifica justamente a partir de esta pulsión hacia la verdad de los *hechos* y del *correcto* entendimiento del mensaje de la obra, contribuyendo a la progresiva identificación del *realismo* con las convenciones de la novela realista decimonónica, objetiva, fotográfica y testimonial, en la que el lector, lejos de desempeñar un papel activo y participe en la construcción del significado y del valor del texto literario, así como en la actualización de aquello que se considera *real* o *realista*,

²¹ A este propósito, René Wellek en un famoso artículo de 1960, titulado «El concepto de realismo en la investigación literaria», escribe: «la falla del realismo reside no tanto en la rigidez de sus convenciones y exclusiones como en la probabilidad de que pudiera perder, apoyado como lo está por su teoría, toda distinción entre el arte y la comunicación de la información o la exhortación práctica. Cuando el novelista reclamó ser un sociólogo o un propagandista simplemente produjo un arte malo, un arte obtuso; exhibió sus materiales inertes y confundió la ficción con el *reportaje* y la *documentación*. En sus expresiones de menor calidad, el realismo constantemente declinó hacia el periodismo, la redacción de tratados, la descripción científica, en resumen, en el no arte; en sus expresiones más elevadas, en sus más grandes escritores, Balzac y Dickens, Dostoievski y Tolstoi, Henry James e Ibsen, y hasta Zola, constantemente fue más allá de su teoría: creó mundos de imaginación» (1983 [1960]: 219).

se convierte en simple receptor de unos *hechos* que el autor le presenta con la deliberada intención, no exenta de cierto paternalismo, de *despertar su conciencia crítica*, incitándole a tomar partido activo en la lucha para el cambio social.

2.2. El manejo del concepto de realismo y el auge de la Novela social en el campo literario peninsular de los años cincuenta

Es costumbre que el párrafo inicial de los estudios dedicados a la historia de la *novela social* —y al repertorio de prácticas *realistas* a ella asociado—, se cierre con la referencia a una larga nota a pie de página, en la que el autor le presenta al lector el registro exhaustivo de la abrumadora mole bibliográfica producida hasta la fecha sobre el tema. El registro comienza, habitualmente, por el estudio de Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea (1927-1960)* (1962), y culmina con las más recientes publicaciones de Santos Sanz Villanueva quien, según escribía Darío Villanueva al comienzo de sus famosas *apostillas a un estado de la cuestión*, ya a la altura de 1980 había «consagrado a la novela social española un monumental estudio [...] donde deja el estado de la cuestión sólidamente asentado» (Villanueva 1991: 248). En efecto, desde la publicación de *Tendencias de la novela española actual* (1972), pasando por los dos volúmenes de *Historia de la novela social española (1942-1975)* (1980) a los que Villanueva se refiere en la cita anterior, hasta su más reciente *La novela española durante el franquismo* (2010), Sanz Villanueva no solo ha dejado *sólidamente asentado* el estado de la cuestión, sino que ha analizado, comentado y sintetizado exhaustivamente los diferentes intentos de encuadrar el emerger del Realismo social como corriente estética en el seno del campo literario peninsular de posguerra, y ha señalado las diferentes orientaciones que pueden distinguirse en su interior²².

²² Lo que no se encuentra en los libros de Sanz Villanueva es un análisis previo de la noción de realismo, con el consecuente escrutinio crítico del significado específico que este concepto adquiere en la estética del realismo social. En una larga nota (nota 94), al comienzo del apartado dedicado a la literatura social, en el primer tomo de su *Historia de novela social española (1942-1975)*, declara abiertamente: «Sospecho que para muchos lo ideal sería partir de una exposición de la literatura social a base de las teorías sociológicas de orientación marxista y aplicarlas a la labor del medio siglo [...]. Quienes echen de

En el capítulo de *La novela española durante el franquismo* en que introduce la *generación del medio siglo*, Sanz Villanueva enumera los principales rasgos que permiten agrupar en un conjunto suficientemente homogéneo y delimitado los integrantes de aquella *segunda oleada* de escritores de la posguerra que empiezan a publicar sus obras desde algo antes de mediados de los cincuenta: desde un punto de vista *generacional*, son hijos de los vencedores, jóvenes que experimentan la relación con los *mayores* en los términos de un progresivo enfrentamiento estético y político; desde un punto de vista *geográfico*, pertenecen a dos grupos distintos, que orbitan alrededor de dos revistas de breve pero intensa vida, *Laye* y *Revista Española*, que se publican respectivamente en Barcelona y en Madrid; desde el punto de vista de sus *fuentes* —escasas y limitadas por la censura—, reciben claras influencias de la novela *decadente* norteamericana, del cine neorrealista italiano y, desde Francia, de las teorías de J.P. Sartre acerca del compromiso (*engagement*), y de Claude-Edmonde Magny, acerca del objetivismo literario. Sanz Villanueva explica las razones de su progresiva *colonización* del espacio editorial peninsular a partir de distintos factores clave, entre ellos, el sistema de premios literarios como el Nadal, el Sésamo y, posteriormente, el Biblioteca Breve. A este propósito, habla de una dinámica de *vasos comunicantes*, refiriéndose al movimiento de escritores premiados que pasan, casi sin solución de continuidad, desde la órbita de la editorial Destino a la posteriormente hegemónica Seix-Barral, con algunas excepciones importantes, como es el caso de Martín Gaité y

menos esa teoría previa, notarán también la falta de una explicación sobre el realismo como técnica literaria y su función en la estética social. Para paliar esta deliberada ausencia ofrezco una selección meramente indicativa de libros —y algún artículo— que he tenido en cuenta para mi trabajo» (Sanz Villanueva 1980: 147). Donde sí, en cambio, Sanz Villanueva profundiza es en la indagación de los diferentes significados que el adjetivo *social* adquiere para los novelistas del medio siglo, apoyándose especialmente en el trabajo previo de Pablo Gil Casado y, en menor medida, en el de Gonzalo Sobejano, enumerando hasta diez distintas características que se desprenden de la definición de *novela social* que ofrece Gil Casado al comienzo de *La novela social española (1920-1971)* (1968, 1975). A este respecto, véase en la introducción de Gil Casado, el apartado titulado “Extensión y límites” (19-24); y, de Sanz Villanueva, el ya mencionado capítulo de su *Historia de la novela social española*, titulado «La literatura social» (146-168). Además de los trabajos apenas citados, cabe mencionar la monumental Introducción al primer volumen de Ignacio Soldevila Durante, *Historia de la novela española (1936-2000)*. Específicamente, el subapartado titulado «La narrativa y su referente», en el que el autor analiza las relaciones entre Literatura (novela), Historia y Realidad.

Sánchez Ferlosio. Otro factor clave fue, sin duda, la resonancia que les brindó la actividad de ilustres adalides y portavoces teóricos, como José María Castellet y Juan Goytisolo, reforzada por la organización de eventos que consolidaron su proyección editorial, tanto nacional como internacional, y por la publicación de artículos y libros que se entendieron como verdaderos proclamas del programa estético social realista, como el prólogo y la larga introducción a la antología *Veinte años de poesía española* (1960) de Castellet, y *Problemas de la novela* (1959) de Juan Goytisolo (Sanz Villanueva 2010: 170-174)²³.

²³ Cada uno de los aspectos enumerados en este esquemático recuento ha recibido especial atención por parte de la crítica especializada, dando origen a trabajos monográficos que han abordado, y a veces resuelto, los principales obstáculos para una comprensión más profunda del fenómeno en cuestión. Un registro mínimo y no exhaustivo de una posible bibliografía sobre estos elementos, debería incluir, por lo que concierne al encuadre *generacional* de los escritores del medio siglo, a parte de los ya mencionados estudios de Sanz Villanueva, Santos Julià (2004): *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus; Juan F. Marsal (1979): *Pensar bajo el franquismo*, Barcelona, Península; Jordi Gracia (1994): *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960)*, Barcelona, PPU; y *Estado y cultura*, Barcelona, Anagrama, 2006. Con respecto a los dos polos representados por Barcelona y Madrid, Ramón Buckley (1996): *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI; los estudios dedicados al grupo barcelonés de Carme Riera (1988): *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama; y de Laureano Bonet (1988): *La revista Laye: estudio y antología*, Barcelona, Península; y *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Barcelona, Edicions 62, 1994. En lo tocante al grupo de Madrid, y a *Revista Española*, José Jurado Morales (2012): *Las Razones éticas del realismo: Revista española (1953-1954) en la literatura del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento; y Carmen Martín Gaité (1994): *Esperando el porvenir*, Barcelona, Anagrama. Por lo que respecta al tema de las fuentes e influencias, y a la constitución de la estética realista como *contra-discurso* en oposición al régimen de Franco, véase el estudio de Barry Jordan (1990): *Writing and politics in Franco's Spain*, New York/London, Routledge, y el de Genevieve Champeau (1993): *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez. Con relación al contexto editorial y cultural de la generación del medio siglo, aparte del insoslayable volumen de Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (2011): *Historia de la literatura española VII. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Barcelona, Crítica; Carme Riera y María Payeras (eds.) (2009): *1959. De Colliure a Formentor*, Barcelona, Visor; pero también las memorias de Juan Goytisolo (1986): *En los reinos de Taifa*, Barcelona, Seix-Barral, y las de Carlos Barral (1975): *Años de penitencia*, Madrid, Alianza Tres. Por último, en cuanto a la trayectoria intelectual de Castellet, resultan de obligada referencia los estudios de Alex Broch y el trabajo monográfico de Eduardo Salas Romo (2003): *El pensamiento literario de J.M. Castellet*, Granada, Universidad de Granada.

2.2.1. La trayectoria de José María Castellet desde *Laye* a *La hora del lector*

Teniendo en cuenta que el objetivo de este capítulo no es abordar la complejidad relativa al encuadre generacional de los escritores del medio siglo, sino mostrar el significado específico que, desde un punto de vista teórico, adquiere el concepto de *realismo* en el discurso crítico que acompaña la producción literaria de este conjunto de escritores, dirigiré mi atención hacia el último aspecto del largo listado presentado anteriormente, reseñando aquellos textos que constituyen la base teórica sobre la que se apoya la estética *social realista*, deteniéndome en el comentario de los escritos publicados, a lo largo de la década de los cincuenta, por José María Castellet, una figura que, en la triada integrada por Carlos Barral y Juan Goytisolo al frente de la denominada *operación realismo*, ocupa la función de asesor editorial y de crítico-ensayista. Con la intención de señalar la peculiar evolución del discurso teórico de Castellet, tendré en especial consideración cuanto escribe en los primeros artículos que publica en *Laye*, a partir de 1950, que constituyen el material teórico que confluirá en los ensayos de *La hora del lector* (1957), para contrastar la relativa riqueza teórica de estas primeras aportaciones con la simplificación de su discurso posterior a 1956, que desemboca en la defensa de la noción militante de *realismo histórico*, central en el prólogo a *Veinte años de poesía española*.

En «Las técnicas de la literatura sin autor», artículo publicado en *Laye*, en marzo-abril de 1951, Castellet parte de la *constatación de un hecho evidente*: «Por enunciarlo de algún modo, diremos que es el de la progresiva desaparición del autor, como tal, de las páginas de sus libros» (40). Fascinado por los grandes escritores de la literatura de entreguerras —Faulkner, Joyce, Proust, Kafka— y, al mismo tiempo, por los maestros de la literatura norteamericana de la *decadencia*, Castellet observa la novedad formal que la *desaparición del autor* ha significado, desde el punto de vista del rico repertorio de técnicas narrativas a disposición del novelista contemporáneo: «Predominan ahora las narraciones en primera persona o los relatos objetivos que se limitan a reproducir, con la misma imparcialidad que lo haría una cámara cinematográfica, las situaciones, hechos y escenas que constituyen el argumento de la novela», dos procedimientos a los que hay que añadir «una técnica nueva, revolucionaria [...] el monólogo interior» (41).

A los ojos de Castellet, las tres innovaciones formales que incorporan las mejores novelas contemporáneas derivan de un cambio profundo en la visión del mundo, las tres representan: «un estado de transición entre el punto de vista absoluto que caracteriza la novela del siglo XIX y el doble polo subjetividad-objetividad que caracteriza a la del XX» (42). El relato en primera persona pone en evidencia la relativización de los puntos de vista en la novela, destronando al narrador de su lugar de enunciación omnisciente e infalible, el monólogo interior, actúa en la misma dirección, acentuando el progresivo *debilitamiento* de la figura autoral en favor de la emergencia del papel activo del lector que, según Castellet, está sometido *a un esfuerzo considerable* e interviene así «de una manera decisiva en la interpretación del texto, encontrándose forzado a sustituir al mismo escritor y llegando a ser como autor de lo que está leyendo» (43). Por último, la técnica de narración objetiva —recurso técnico que, como se verá a continuación, acabará eclipsando las otras técnicas enumeradas por Castellet, configurándose como la vía privilegiada y exclusiva para el logro del realismo—, representa la culminación del proceso de *retirada* del autor de la novela, en cuanto consiste en la adopción, por parte del novelista, del *modus operandi* característico de un director de cine, que se limita a decidir dónde colocar la cámara y qué movimientos efectuar para mostrarnos la vida de los personajes desde fuera, sin intervenciones.

Castellet, en línea con los principios del más puro *behaviorismo*, desconfía de cualquier introspección en la vida psicológica de los personajes, estableciendo un principio de identidad entre lo *visible* y lo real, que consiste en «tener solamente por real, en la vida psicológica de un hombre o de un animal, lo que podría percibir un observador puramente exterior, representado en el límite por el objetivo de una cámara cinematográfica» (44). A partir de esta identificación entre lo visible y lo real, Castellet otorgará cada vez más importancia a la técnica de la narración objetiva y a la metáfora óptica de la cámara cinematográfica, cuya garantía de objetividad es reconocida como el sello de *lo real*. En 1952, desde las páginas de *Laye*, observa con entusiasmo el empleo de este recurso en la escritura de *La colmena*, de Cela:

el novelista no puede utilizar más instrumento que la stendhaliana imagen del espejo o la más moderna de la maquinilla de fotografiar. Al escritor, al artista, se le concede un amplio margen: podrá dirigir, enfocar el espejo, la maquinilla, dónde y cómo quiera. Es más, con los materiales recogidos

podrá proceder a una personal composición. Podrá cortar, entremezclar los hechos recogidos, pero no podrá añadir otros de propia cosecha o retocar lo dado por la realidad. Quizá, mejor símbolo, mejor imagen que la del espejo o la maquina fotográfica, sea el de una cámara de cine. La obra resultante será como una película (1952: 54).

En paralelo a la indagación de los rasgos de modernidad literaria que derivan del proceso de debilitamiento o, directamente, de la *desaparición* del autor, Castellet analiza otro fenómeno típico de la novela contemporánea: el del progresivo oscurecimiento expresivo y del aumento de la complejidad narrativa. Tres son, según Castellet, los aspectos principales en los que se manifiesta dicha complejidad narrativa: el enfoque, la construcción y la expresión. A propósito del *enfoque*, observa cómo a diferencia de las novelas decimonónicas, en la que el autor aún mantenía un poder *absoluto* sobre el universo narrado, «en las novelas de nuestros días, al autor no le están permitidas injerencias en la acción» (Castellet 1953: 39). Por lo que respecta a la *construcción*, considera que la introducción del monólogo interior, de la narración en primera persona y de la narración objetiva, son responsables de la alteración de la normal sucesión del tiempo, rompiendo el criterio de linealidad que había caracterizado la novela del siglo XIX. Por último, con respecto a la expresión, escribe: «a la expresión analítica y de nivel social elevado que caracteriza a la literatura del siglo pasado, le sucede un lenguaje oscuro, que puede ir desde la extraordinaria representación gráfica del monólogo interior, en Joyce, hasta la prosa grávida de todos los matices verbales de Faulkner, pasando por las incoherencias de Céline o la incontenente verborrea de Miller» (40).

Tanto la desaparición del autor, como el aumento de la complejidad narrativa redundan en una mayor participación del lector que, a diferencia de lo que ocurría en la novela decimonónica, es llamado a asimilar, interpretar y vivir los hechos que el autor le presenta, cooperando activamente en el proceso de la creación artística. Castellet se apoya en la tesis que Sartre había formulado en *¿Qué es la literatura?* (1948), texto que cita repetidamente, para introducir la idea de un lector que es invitado a ser el *coautor* de la obra: «la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y

el lector. Sólo hay arte por y para los demás» (41). De esta manera, Castellet introduce el *eslogan* que más tarde, apenas modificado, se convertirá en el título de su libro. «El tiempo del lector» —título del artículo publicado en *Laye* en 1953— es presentado, en efecto, como resultado y exigencia de una literatura oscura, compleja e incompleta, que se ha emancipado del *control* de un autor todopoderoso para entregarse a la cooperación del lector:

En síntesis, hemos visto que, con la desaparición gradual del autor, como tal, de las páginas de sus libros, acontece la simultánea aparición del lector en el ámbito creador de la obra. Y, a la vez, que esa oscuridad expresiva y esa complejidad narrativa que en principio se justificaban por la pérdida del punto de vista absoluto del autor, más tarde se convierten en exigencia creadora del lector [...]. El tiempo del lector —al que ya sólo llamaremos así para facilitar un rápido entendimiento— es, en realidad, la hora del equilibrio entre dos hombres que se descubren iguales en una común tarea (45).

Así puestas las cosas, la oscuridad narrativa y la complejidad inherentes a las novelas contemporáneas encuentran una finalidad y una justificación —literaria y extraliteraria— en el efecto *catártico* y revelador que producen en el lector, permitiendo el *hallazgo* de una nueva verdad: «El autor debe pensar siempre en el posible lector que le necesita, que precisa de su revelación porque dentro de sus posibilidades no está la de revelar, sino la de asumir la revelación como tarea o ejercicio del cual, a su vez, no podrá inhibirse sin incurrir también en irresponsabilidad» (42). El poder revelador de la obra literaria depende, entonces, directamente del *compromiso* del escritor con la renovación formal, en cuanto es en la renovación formal que reside la posibilidad concreta de propiciar una mayor participación del lector en la obra.

En los artículos reseñados hasta ahora, a pesar de cierta ambivalencia en el manejo de la etiqueta de *realismo*, que deriva principalmente de la identificación de lo *real* con lo *visible*, —confundiendo la aparente impasibilidad del objetivo fotográfico con la objetividad de la representación fotográfica—, se aprecian en las reflexiones de Castellet una inquietud y un interés genuinos hacia la renovación formal. En esta primera etapa, Castellet sigue asignándole un valor positivo tanto a la oscuridad narrativa como a la complejidad formal, tomando como referentes estéticos los grandes maestros del modernismo literario de entreguerras, dejando abierto un espacio de

indeterminación y de libertad en lo que concierne a la elección del tipo de técnica narrativa que mejor pueda conducir a aquella *revelación* que el texto ha de brindar al lector, así como acerca del *contenido* de esta misma revelación. Eduardo Salas Romo describe en los siguientes términos el tipo de *realismo* que Castellet defiende en esta primera etapa, a la que corresponden los artículos publicados en *Laye*, que confluyen posteriormente en la publicación de *Notas sobre literatura española contemporánea* (1955) y de *La hora del lector* (1957):

El realismo que pretende es, pues, un realismo *crítico*, preocupado, reflexivo, que hará variar el fondo, pero también la forma, de los textos. Se necesitan nuevas técnicas de narración, monólogo interior y objetivismo, fundamentalmente, y un cambio en la actitud del narrador y del lector. No impone, sin embargo, ninguna técnica narrativa en concreto ya que el novelista debe utilizar en cada ocasión la técnica que su honradez profesional le dicte (Salas Romo 2003: 42).

El mismo Castellet, en efecto, precisa en las páginas finales de *La hora del lector* que, aunque de acuerdo con la noción de *engagement* sartriana la literatura le pida al escritor responsabilidad social, y le exija comprometerse con sus lectores y con su tiempo, al escritor no hay que verle «en trance de creación dirigida, es decir, obedeciendo dictados que no sean los de su más insobornable conciencia individual y social» (Castellet 2001 [1957]: 76). Al comparar estas observaciones y el conjunto de las ideas literarias de Castellet expuestas en los artículos de *Laye*, con la producción literaria de los escritores del medio siglo, *La hora del lector* no puede entenderse sino como la indicación de un camino estético que en la España de los años cincuenta ningún escritor estaba recorriendo ni estaba inmediatamente en condiciones de recorrer, un horizonte estético que el mismo Castellet pronto dejará de señalar. En el capítulo de *Derrota y restitución de la modernidad* titulado «Conspiraciones para acabar con la posguerra», al presentar el proclama estético contenido en *La hora del lector*, Jordi Gracia y Domingo Ródenas comentan justamente cómo el intento de Castellet de hacer visible, en la España de finales de los cincuenta, una modernidad literaria ya ampliamente reconocida fuera de los confines peninsulares, no iba a convertirse en absoluto en «la estética de la narrativa española del momento, como apenas lo iban a ser los otros recursos que ejemplificaba el pequeño volumen» (Gracia y Ródenas 2011: 120).

2.2.2. Razones de una *involución estética*

A partir de la evidencia de que *La hora del lector* no inaugura ningún camino estético, sino que marca una suerte de punto de inflexión a partir del cual el discurso teórico de Castellet se aproxima a posiciones en las que ya no tiene cabida la complejidad narrativa descrita y defendida en los artículos de *Laye*, Bénédicte Vauthier ha propuesto recientemente revisar la cronología habitual en la constitución de la estética social realista. Según su propuesta, 1956 es el año clave en la cristalización de la estética realista orientada a la acción social, año del fracasado Congreso de escritores, de las protestas estudiantiles de febrero, de la destitución de Ruiz-Giménez como ministro y de la consecuente *salida de los rectores universitarios*, hechos todos que evidencian el fracaso de las aspiraciones de liberalización de la facción de intelectuales *comprensiva*, «dejando claro que las políticas integradoras estaban definitivamente excluidas del poder» (Santos Julià 2004: 398). En línea con esta lectura, 1959, habitualmente considerado punto de arranque de las nuevas poéticas social realistas, es reinterpretado por Vauthier como punto de *ruptura* en que emergen todas las contradicciones y las debilidades de un planteamiento estético defectuoso, que experimenta un proceso de progresiva *involución* teórica y estética (Vauthier 2021: 222).

En la misma línea, Geneviève Champeau, que ha estudiado detenidamente el *corpus* de artículos publicados por Castellet en *Laye*, ya había observado en *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme* (1993), cómo la complejidad narrativa, la oscuridad expositiva y la ausencia del autor como referente absoluto, que habían tenido amplio espacio en las iniciales especulaciones de Castellet sobre los procedimientos narrativos de la novela contemporánea, quedan progresivamente en segundo plano, en el momento en que Castellet abraza la creencia en la capacidad de la cámara de reflejar objetivamente el mundo, y se persuade de que la literatura tiene que ser esgrimida como un arma para el cambio social. En opinión de Champeau, el recurso a la metáfora óptica de la cámara, no solo pone en evidencia «l'ambiguïté du terme objectif et la confusion qu'il entretient entre technique narrative et prétention à l'objectivité de la représentation» (1993: 73), sino que predispone la reflexión de Castellet hacia la adopción de unos principios estéticos más afines a la teoría del reflejo lukacsiana:

Alors que dans son premier article le critique catalan associait l'objectivité narrative à l'idée d'une représentation du monde fragmentée, à la difficulté de voire à l'impossibilité d'atteindre le sens [...], son analyse de cette technique d'écriture s'oriente désormais vers une voie plus conforme à l'esthétique du reflet qui a dominé le *réalisme socialiste* et, en Espagne, le *réalisme social* (73-74)²⁴.

En «Técnicas narrativas, tiempo histórico, novela colectiva», artículo publicado en la revista *Acento cultural* en 1959, Castellet se respalda ya abiertamente en las ideas de Georg Lukács, del que expone y retoma la comparación entre el empleo del monólogo interior, en Thomas Mann, justificado como *medio* al servicio de un fin extra-literario, o sea, la ilustración de las contradicciones inherentes a la realidad representada en la obra, del empleo del mismo recurso en el *Ulises* de Joyce, juzgado negativamente por revelarse un *fin en sí mismo*. A diferencia de lo que afirmaba en 1953, Castellet ya no está dispuesto a suportar el empleo del monólogo interior como técnica narrativa innovadora, distintiva de la contemporaneidad y funcional a la emergencia del papel activo del lector como coautor de la obra, sino que subordina su validez estética a los *finés* para los que es empleada en la obra:

²⁴ En la introducción a *Writing and politics in Franco's Spain* (1990), Barry Jordan reconstruye las fuentes teóricas de las que se nutren los inspiradores de la *novela social*, en la España de los años cincuenta, apuntando a la polaridad de posturas representadas por J.P. Sartre y Roland Barthes, reflejada en la publicación, respectivamente, de *¿Qu'est-ce que la littérature?* (1948) y de *Le degré zéro de l'écriture* (1953). Si Sartre, como se ha visto, defendía la implicación (*engagement*) del escritor a partir de una concepción de la escritura como medio transparente mediante el cual representar la realidad *tal y como es*, ofreciéndola al lector para fomentar en él una toma de conciencia que pudiera desembocar en una acción orientada al cambio social, Barthes, por el contrario, mantenía que el mundo *tal y como es* no existe como entidad natural preexistente a la escritura, sino que es un constructo cultural, y denunciaba la ingenuidad de una concepción de la literatura como reflejo de la realidad, insistiendo en la inestabilidad y en la indeterminación del referente. Sorprendentemente, observa Jordan, las teorías de Sartre no inspiraron ni fueron reivindicadas por ningún movimiento literario en Francia, encontrando en España amplia resonancia, mientras que las de Barthes, que funcionarían como marco teórico para el incipiente *nouveau roman* francés, están casi ausente del debate peninsular de los cincuenta (Jordan 1990: vii-xiii). Tal y como observan Jordan y Champeau, y como se verá a continuación analizando la evolución del discurso de Castellet, a partir de 1956 la noción sartriana de *compromiso* empieza a tomar unas connotaciones políticas más concretas, dando pie a la progresiva introducción de las teorías de Lukács y de Goldmann, más adecuadas a respaldar los objetivos sociopolíticos del incipiente Realismo social.

La validez de las diversas técnicas narrativas viene dada, especialmente, por su adecuación a la realidad, es decir, por su capacidad de traducir literalmente, con la mayor eficacia posible, la realidad. Sin esa dependencia de la realidad, las técnicas expositivas son puro formalismo, un esquema previo a la creación literaria y, por lo mismo, pirueta vacua, acrobacia gratuita (Castellet 1959: 7).

Según cuanto afirma Castellet en este artículo, el escritor tiene que resistirse a las *tentaciones del formalismo* porque, si bien aportan originalidad, brillantez y éxito rápido, conllevan el riesgo de un progresivo *alejamiento de la realidad*, pudiendo derivar en *piruetas y acrobacias*, meras exhibiciones del propio talento estilístico, a la manera del *Ulises* de Joyce. Al comentar el cambio de rumbo que, ya en este artículo de 1959 se aprecia en la postura estética de Castellet, Champeau destaca: «la fin de la fascination qu'avait d'abord exercé sur lui [Castellet] la rénovation romanesque des années vingt et le déplacement de son intérêt vers les thèses de Lukács sur le réalisme» (92). También Salas Romo coincide en subrayar la cercanía, si no directamente la identidad, entre el *realismo histórico* que Castellet acabará respaldando y defendiendo, a partir de 1959, para promocionar la generación de poetas y novelistas del medio siglo, y el *realismo crítico* teorizado por Lukács, concluyendo directamente que: «en líneas generales, podemos afirmar que el *realismo histórico* no es sino la denominación particular castelletiana [...] del *realismo crítico* teorizado, fundamentalmente, por el marxista húngaro» (2003: 236). En distintos momentos, a lo largo de la introducción a *Veinte años de poesía española*, emergen los elementos que confirman la adopción, por parte de Castellet, de las ideas y de la terminología de la estética lukacsiana. Por ejemplo, en el momento en que precisa el sentido en que considera *acceptable* el adjetivo social, en referencia no solamente a los poetas antologados, sino también al grupo de novelistas encabezado por Juan Goytisolo²⁵:

²⁵ En paralelo al discurso crítico de Castellet, es Juan Goytisolo quien articula en los mismos años una serie de reflexiones que reafirman algunos de los principios estéticos en que se respaldará la novela social de posguerra. A diferencia de Castellet, en el que se ha podido observar una pugna interior entre la fascinación por la renovación formal representada por la novelística de entreguerras y las necesidades extraliterarias de una literatura comprometida, en los artículos publicados por Goytisolo entre 1956 y 1959, y posteriormente reunidos en *Problemas de la novela*, la reivindicación del realismo se plantea directamente como *toma de partido* política. A partir de ella, Goytisolo operará una crítica tanto de la técnica de la narración en primera persona —que al no permitir el *distanciamiento crítico* con lo narrado no puede desembocar en una real toma de conciencia por parte del lector—, como de la novela

En un sentido sí es válida la utilización del adjetivo *social*, referido a los poetas de la nueva generación, ya que tienden a expresar en sus poemas las experiencias sociales propias o tipificadas que hasta hace pocos años eran materia propia de la novela y el teatro [...]. El mismo intento llevan a cabo novelistas como Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Luis Goytisolo-Gay, Jesús López Pacheco, Juan García Hortelano, Antonio Ferres, Armando López Salinas (Castellet [1960]: 103).

Aquí Castellet emplea abiertamente la categoría de *tipicidad*, un concepto originario del pensamiento de Marx y Engels, que es central también en la definición del *realismo crítico* elaborada por Lukács, en la que lo *típico* es el elemento fundamental para alcanzar una síntesis entre lo genérico y lo individual dentro de lo histórico. En la misma línea interpretativa que Champeau y Salas Romo, Àlex Broch ya había afirmado que es justamente la noción lukacsiana del *tipus* la que está en la base conceptual del *realismo histórico* de Castellet, definido como: «la creació, la construcció i la representació del tipus de l'home, del personatge que superant la característica individual, es converteix en una síntesis o reflex de tots aquells condicionaments humans, polítics o històrics que determinen el seu status social, mentre que la circumstancia que viu ens assenyala la seva situació en la dialèctica del procés històric» (1991: 154). Según esta definición, el escritor responsable y comprometido con la sociedad debe tender estéticamente hacia una determinada forma de realismo —crítico, histórico y social— pensando en su función de *educador de las masas*, en cuanto, «como escritor consciente, como intelectual responsable, el poeta no debe olvidar que, si bien no depende solamente de él el advenimiento de la paz, sí depende de la voluntad de los pueblos y, por consiguiente, de aquel del que él mismo forma parte y al que con sus obras debe intentar alcanzar, para ayudarle en la toma de conciencia de sí mismo» (Castellet 1960: 36). Queda ya muy lejos la preocupación expuesta por Castellet en *La hora del lector* de no ver al escritor en *trance de escritura dirigida*, así como también aquella autonomía en la manera del escritor de expresar su compromiso con el lector

psicológica, entendida como una investigación de la intimidad que responde a un modelo narrativo burgués, coincidiendo así con la identificación entre *real* y *visible* que se ha descrito en Castellet mediante la metáfora de la cámara, y en la subordinación del valor de ciertos recursos estéticos y expresivos a su función social y política.

que Castellet aún mantenía en los artículos de *Laye*, y que ya ha dejado paso a una instrumentalización de la literatura con fines sociales y políticos.

2.2.3. El realismo social como *solución de emergencia*

Además de los indicios textuales recién analizados, la importancia clave de los eventos de 1956 en el proceso de *involución* del pensamiento crítico de Castellet es reforzada por algunas de sus declaraciones, en las que se refiere a 1956 como a un *momento iniciático* en que la generación del medio siglo *toma conciencia* de sí misma y de su compromiso social, orientando ya decididamente sus esfuerzos hacia un tipo de realismo de denuncia. En 1963, en un artículo publicado en México por la revista *Cuadernos Americanos*, Castellet afirma que: «hasta los acontecimientos de 1956, en los que, a raíz del suspendido Congreso de escritores universitarios, se manifestó una toma de conciencia colectiva, la *nueva ola* española no empezó a manifestarse como un todo coherente» (Castellet 1963: 293). Más o menos en los mismos términos, se expresa también en 1972, en una mesa redonda dedicada a la literatura social publicada por la revista *Camp de l'Arpa*. En este caso, Castellet enfatiza justamente la distinción que se ha venido observando, entre un realismo *crítico*, como pulsión siempre presente en la historia de la literatura, y un realismo de índole ya marcadamente *social*: «El realismo crítico ha existido siempre; la literatura social es un movimiento determinado que surge de una generación, la nuestra, y que tiene su origen extraliterario en el fracasado congreso de escritores del año 1956 [...] en este momento comienza la literatura social, movimiento de vida corta y efímera» (Castellet 1972: 14) y, acto seguido, precisa la *característica fundamental* de este tipo de literatura, que es justamente «la voluntad de usar la literatura como arma política» (15).

Los diferentes elementos reunidos hasta aquí respaldan plenamente la idea de que, a partir de 1956, unos imperativos extraliterarios de índole política y social intervienen en la evolución del pensamiento literario de Castellet, haciendo que el entusiasmo hacia la renovación formal y la relativa apertura de la noción de *compromiso* pasen a segundo

plano, derivando en un discurso estético *dirigido* y preestablecido, en que el autor es invitado a prescindir de los excesos de complejidad expositiva que derivan del experimentalismo, subordinando su validez a su adecuación a unos fines extraliterarios. Cristina Toledano y Fernando Larraz, en un artículo escrito a cuatro manos titulado «Realismo social y censura en la novela española (1954-1962)» (2017), se dedican justamente a presentar una interpretación del emerger del paradigma del Realismo social «no como una mera elección estética, sino también como una solución a la coacción comunicativa impuesta por el contexto» (Larraz y Toledano 2017: 67). En efecto, observado a partir del contexto de *anomalía* impuesto por las circunstancias sociopolíticas, el tipo de realismo —fotográfico, informativo, objetivo— hacia el que progresivamente converge el pensamiento literario de Castellet, se configura como la improbable *solución* estética, o vía de escape, derivada de las injerencias de la dictadura franquista en la cultura, y de las limitaciones expresivas impuestas por la censura:

los escritores, aunque sometidos a la censura impuesta por el Régimen franquista, habían encontrado, gracias al Realismo social, un nuevo método para llegar a los lectores y hacerles partícipes de la oposición al sistema dictatorial. El surgimiento de este paradigma literario no se basaba en la simple aplicación de unas nuevas técnicas narrativas, sino que iba más allá y se relacionaba directamente con la obligación ética de los escritores para, sorteando la falta de libertad impuesta por la administración, transmitir sus ideas al público (Larraz y Toledano: 76).

En el mismo sentido, parece expresarse Castellet cuando, en una entrevista de 1969, recogida en el volumen de entrevistas titulado *Infame turba*, al recordar el contexto posterior a la publicación de *La hora del lector*, reafirma retrospectivamente la necesidad de proporcionar unas herramientas estéticas a los escritores españoles del medio siglo para sortear el control de la censura, en una situación de emergencia:

Creí que para vencer las dificultades de la censura (y esto está explicado en la traducción italiana), a los novelistas les podía ser útil conocer las técnicas objetivas de narración, porque les evitaba tener que comprometerse directamente al decir muchas cosas que podían quedar explicitadas en una narración objetiva. El libro llevaba una pequeña parte de lo que podría llamarse didáctica política (Castellet 1994 [1969]: 299).

El problema reside, tal y como se ha puesto de manifiesto al final del apartado anterior, en que la solución buscada —la *didáctica política* llevada adelante mediante ensayos de teoría literaria— es a su vez una trampa, un callejón sin salida en tanto que finalmente obliga a unas limitaciones formales excesivas, al dogmatismo y a la perpetuación de ciertos clichés e idiosincrasias literarias propias de los mismos discursos *opresores*. A este respecto, Larraz y Toledano afirman:

El credo de la literatura social o socialista concordaba parcialmente con las consignas literarias falangistas de la década anterior, que repudiaban una literatura encerrada en sí misma, sin más función que la reflexión sobre su lenguaje y con un valor extrarreferencial totalmente irrelevante [...]. Para ello, hacía uso de un lenguaje altamente denotativo y de una exposición casi naturalista de las relaciones sociales y del sistema de ideas que las sustentaba (Larraz y Toledano 2017: 71).

A las mismas conclusiones ya había llegado Geneviève Champeau, comentando cómo «une même logique de l'action, une même canalisation de l'énergie vers un objectif socio-politique, impose une identique instrumentalisation de l'art avec, pour corollaire, une méfiance similaire vis-à-vis de l'écriture qui culmine dans le réalisme social à el fin de la décennie» (1993: 85). En efecto, la instrumentalización de la literatura conduce, finalmente, a una actitud populista hacia el lector y a la desconfianza hacia la riqueza expresiva y la innovación literaria, consideradas ambas con suspicacia, tal y como hemos visto que acontecía en el breve artículo de Castellet de 1959, cuando criticaba el uso del monólogo interior en Joyce:

Comme dans le discours dominant, la littérature est considérée dans l'optique d'une tâche historique à accomplir et s'en trouve instrumentalisée. Seuls changent les contenus idéologiques [...]. Alors que le discours dominant conçoit l'intellectuel et l'artiste comme les éducateurs d'un peuple-enfant, les écrivains *sociaux* sont plus franchement populistes et cherchent à se fondre dans le peuple inspireur-destinataire de l'œuvre (82).

Tal y como se ha evidenciado mediante este esquemático análisis del pensamiento literario de Castellet a lo largo de la década de los cincuenta, los eventos de 1956 representan un punto de inflexión decisivo en el proceso de progresiva renuncia al camino teórico que el crítico catalán había emprendido a comienzos de la década y que, como se ha visto, estaba claramente orientado a introducir y popularizar, en España, la

modernidad literaria de entreguerras, casi desconocida entre los jóvenes novelistas de la posguerra. Desde el punto de vista editorial, este camino teórico se concluye con la publicación de *La hora del lector* —publicado en 1957, pero acabado de redactar a finales de 1956—, un libro que no inaugura ni refleja ninguna práctica literaria presente en la España de los años cincuenta, sino que apunta a un tipo de literatura que apenas tenía representantes y lectores. El *realismo* hacia el que deriva el discurso literario de Castellet a partir de esta renuncia —histórico, social, o crítico (en el sentido que adquiere en la definición de Lukács)—, se manifiesta, entonces, como una solución que es al mismo tiempo una *trampa*, en cuanto implica un uso instrumental de la literatura y una subordinación de la riqueza expresiva y de la complejidad narrativa a unos fines extraliterarios, coincidiendo con una repulsa de lo imaginativo y de lo ficcional que acerca fatalmente el discurso estético antifranquista a la retórica falangista, contra la cual pretendía reaccionar. En el próximo apartado mostraré cómo este movimiento de *involución estética* es acompañado por un movimiento de rechazo y de *cierre* frente a la tradición literaria peninsular inmediatamente anterior al comienzo de la Guerra Civil — y, en consecuencia, de la literatura del exilio en la que dicha tradición persistía—, comportando una *impermeabilidad* del discurso realista del antifranquismo peninsular frente a las fecundas aportaciones que podrían haberle llegado desde el exilio.

2.3. Unas críticas desoídas a la altura de 1959

El comentario crítico de la evolución del pensamiento literario de Castellet a lo largo de la década de los cincuenta ha permitido observar cómo, en el proceso del progresivo repliegue del discurso estético peninsular sobre formas de realismo testimonial y objetivas, tienen especial relevancia los eventos de 1956, señalados por el mismo Castellet como el factor determinante en la definitiva *toma de conciencia* por parte de la generación de los jóvenes escritores del medio siglo de su misión social. En la introducción a *Veinte años de poesía española*, Castellet reivindica explícitamente la tarea de los poetas y novelistas que él adscribe a la corriente del *realismo histórico*, cifrando su valor literario en el compromiso social que han asumido, que consiste en

representar fielmente la realidad de su época, tomando el relevo estético de la generación literaria anterior aún vinculada a un *simbolismo* juzgado frívolo, estéril y caduco. En opinión de Castellet, en efecto, la Guerra Civil opera un *corte* entre dos concepciones estéticas opuestas e irreconciliables:

Toda una concepción de la poesía está en trance de liquidación y de ser sustituida por otra. Son los años decisivos —atravesados por el dardo doloroso de la Guerra Civil— en los que se opera la lenta sustitución de una poesía de tradición simbolista, por una poesía cuya característica esencial, común a la mayor parte de los nuevos poetas, es una actitud realista que se manifiesta tanto en el tema del poema, como en el tratamiento del mismo (Castellet 1960: 86).

Castellet legitima mediante el recurso a la Historia con mayúscula el paso de «un simbolismo derivado del modernismo, a un realismo, algo rudimentario en los primeros años de la década de los cincuenta, indispensable como cimiento para el realismo más maduro» (89), que caracteriza a los *jóvenes poetas* reunidos en su antología. En línea con este planteamiento teórico, «si la poesía de tradición simbolista y la de actitud realista se oponen radicalmente entre sí, es porque son, históricamente, dos movimientos literarios representativos de dos épocas distintas, una de las cuales, con vigor ascendente, liquida y sustituye a la otra, en decadencia» (35). En este proceso dialéctico —que refleja plenamente la escatología típica del materialismo histórico marxista—, el realismo militante de la nueva generación de escritores del medio siglo se presenta como una necesidad histórica, que se articula en la toma de posesión estética de un espacio *vacío*, postulado como tal mediante el rechazo de la tradición literaria inmediatamente anterior a la Guerra Civil, que es reconducida a un conjunto homogéneo de obras que se adscriben todas a los preceptos de un *simbolismo* desarraigado, esteticista y formalista.

2.3.1. Juan Goytisolo. Para una literatura nacional popular

Más acusadamente aún que en el discurso teórico de Castellet, es en los escritos de Juan Goytisolo de esta misma época en los que se encuentra la articulación explícita del

rechazo de la tradición literaria inmediatamente anterior a la Guerra Civil, que Goytisolo entiende como un mero derivado de los principios orteguianos de un arte deshumanizado, alejado de los problemas reales de la sociedad. En el artículo titulado «Para una literatura nacional popular» (1959), Goytisolo parte de la constatación del divorcio entre lectores españoles y literatura peninsular, manifiesto en la propensión del público lector a consumir abundantes dosis de literatura extranjera:

Si a lo largo de cuatro lustros el lector español ha leído las novelas de los autores franceses, ingleses, alemanes y americanos, en vez de leer las de sus compatriotas, el hecho no muestra solo que se siente más cercano a la temática de los novelistas extranjeros que a la de los suyos propios: muestra también que éstos no han sabido responder a sus necesidades y aspiraciones, que se han alejado de los problemas de la vida nacional y se han encerrado en una concepción literaria clasista y egocéntrica (Goytisolo 1989 [1959]: 39).

A continuación, analiza las razones de este *divorcio* y los *obstáculos* que se oponen a la reconciliación entre autor y público lector que, en su opinión, «provienen de determinadas concepciones puramente intelectuales» aludiendo, por un lado, a las estéticas derivadas de la deshumanización del arte de Ortega y Gasset, y por el otro, a una determinada concepción nacionalista que se impuso a raíz de la Guerra Civil (39). En primer lugar, Goytisolo describe los efectos que la teoría orteguiana de la deshumanización del arte ha tenido sobre la producción novelística peninsular, llegando a afirmar que, a distancia de más de treinta años, sus consecuencias *han sido incalculables*, y que sus efectos pesan todavía sobre la vida cultural del país. Según Goytisolo, una tal concepción del arte ha fomentado el surgimiento de «una literatura esteticista y egocéntrica, ajena por completo a la realidad contemporánea», mediante la cual se ha perpetuado «el divorcio entre el escritor y la sociedad», para la cual la novela ha dejado definitivamente de tener interés, en cuanto «ha perdido sus contornos nacionales», tornándose «aséptica, cosmopolita, hermética» (40). Además de la herencia orteguiana, Goytisolo dirige su atención al otro responsable de la desafección de los lectores españoles a la prosa peninsular de posguerra: el *nacionalismo* triunfal surgido a raíz de la Guerra Civil, mediante el cual se quiso combatir las tesis orteguianas *enarbolando una bandera nacional*. El problema de este tipo de nacionalismo es que no expresa una relación honesta y espontánea con la realidad, sino que oculta «una

selección arbitraria de lo que es *genuinamente* nacional e implica la mutilación sistemática de todos los valores excluidos de la misma» (40). Además, al tratarse de un nacionalismo triunfalista, espiritualizado y clasicista, deforma la representación de lo popular al punto que el pueblo retratado en las obras de este tipo, «más que un pueblo real, con sus problemas, sus esperanzas y sus cóleras, parece un artificioso decorado de cartón, cuando no un coro de tragedia griega» (40). Goytisolo concluye su intervención polémica afirmando que, en virtud de esta *falsificación* de lo genuinamente real (léase nacional-popular), las reacciones novelescas de tendencia nacionalista «no responden en modo alguno a los sentimientos y aspiraciones de nuestro pueblo [...] son más extranjeras para él que las propias novelas extranjeras y, al igual que las obras de los escritores modernistas, son directamente responsables de nuestra decadencia cultural» (40). De esta forma, el *modernismo* literario —que en el artículo de Goytisolo parece derivarse directamente de las tesis orteguianas sobre el arte— es puesto al mismo nivel que el nacionalismo triunfal de posguerra, ambos corresponsables de la *decadencia cultural* española y del divorcio entre novela y realidad, entre autor y público lector.

Apenas pocos meses después de su publicación en *Ínsula*, en febrero de 1959, el artículo de Goytisolo recibió la réplica de Guillermo de Torre que, desde su exilio en Buenos Aires, quiso poner *los puntos sobre algunas “íes” novelísticas*, sacando a relucir la debilidad de las argumentaciones en la que se sustentaba el breve *manifiesto* —así lo advirtió inmediatamente Torre— del joven Goytisolo. Más allá de las pertinentes observaciones críticas que Torre mueve al entendimiento de Goytisolo del significado y del valor histórico de las tesis de Ortega, tanto en relación al periodo concreto en que se formularon, como acerca de la validez y relevancia de su aplicación fuera del dominio del arte plástico para el que inicialmente fueron concebidas, me parece útil reseñar las consideraciones que hace a propósito del olvido —cuando no directamente del desconocimiento—, que Goytisolo manifiesta con respecto a la producción literaria peninsular de los años treinta, que representó justamente una primera *respuesta* a la propuesta estética de Ortega. A este propósito, comentando las opiniones de Goytisolo, Guillermo de Torre le *recuerda*, o quizás le *revela*, la existencia de una rica tradición literaria realista y nacional, que representa el antecedente literario más próximo para la

reivindicación *social realista* que los escritores del medio siglo están articulando, preguntándose directamente:

¿O acaso no sabe [Goytisolo] que poco después de la publicación del libro orteguiano surgieron ya diversas réplicas, directas o indirectas, por parte de algunos novelistas? Me refiero a los que marcan la contrapartida de los de “Nova Novorum” de la *Revista de Occidente* y de los “Nuevos valores” de *Ulises*; a nombres tales como Ramón J. Sender, José Díaz Fernández, Joaquín Arderíus, Manuel D. Benavides, César M. Arconada. En ellos [...] tiene Goytisolo sus inmediatos antecesores realistas; ahí encontrará el eslabón que juzga perdido en la línea de la literatura “humana”, “nacional”, “popular” que reclama (Torre 1959: 41).

2.3.2. El *cierre* del campo peninsular

Fernando Larraz ha investigado el proceso mediante el cual el social realismo peninsular se legitima, poniéndolo en relación con el *cierre* frente a la tradición literaria de guerra y de preguerra²⁶, que ha implicado también el *cierre* de la estética peninsular frente a la literatura del exilio, en que dicha tradición había persistido. En su artículo titulado «Una lectura imposible: el unilateralismo realista ante la recepción de la narrativa del exilio (1958-1963)» (2021), Larraz señala el obstáculo que la noción de *realismo* impugnada por los representantes del Realismo social supuso para la posible

²⁶ En efecto, en la introducción a *Veinte años de poesía española*, de todos los escritores y poetas de la generación anterior a la Guerra Civil, Castellet rescata únicamente la figura de Antonio Machado —que había sido recientemente homenajeado en Colliure por el antifranquismo peninsular—, presentándolo como enlace entre la labor realista de los escritores del medio siglo y un incipiente *realismo* borrado por la irrupción de la guerra. Castellet le dedica a Machado todo un capítulo de su introducción, titulado: «El arte poética de don Antonio Machado» (49-56), en el que cita diversos pasajes del borrador del que iba a ser el discurso de ingreso de Machado en la Real Academia, en el que el poeta parece, en efecto, aludir a una revalorización de la objetividad y a la importancia de la dimensión *social* del sentimiento poético: «El sentimiento no es una creación del sujeto individual... Hay siempre en él una colaboración del Tú, es decir, de otros sujetos», y también, «Lo bien dicho me seduce sólo cuando dice algo interesante», y «El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno a la objetividad, por un lado, y a la fraternidad, por el otro [...]». El yo egolátrico del ayer aparece hoy más humilde ante las cosas. Ellas están ahí y nadie ha probado que las engendre yo cuando las veo» (citado en Castellet 1960: 50-52).

integración e inclusión del discurso estético del exilio en los debates peninsulares sobre literatura: «el realismo social y comprometido, que promulgaba una literatura objetiva, informativa, social, testimonial, justiciera, popular, arraigada, nacional [...] supuso una losa para las posibilidades de que la narrativa exiliada llegara a inspirar los aires renovadores de la novela peninsular que comenzaban a soplar» (Larraz 2021: 274). En opinión de Larraz, es evidente que, tanto el planteamiento de Castellet como el de Goytisolo, delatan una misma voluntad de presentar la empresa social realista del medio siglo como una aventura literaria construida *ex novo*, por unos jóvenes críticos y escritores españoles que se habían hecho *precozmente conscientes de su misión intelectual*:

En las palabras de Goytisolo ha calado el discurso que reducía toda la literatura de preguerra y guerra a una vanguardia deshumanizada, esteticista y despreocupada de los problemas nacionales [...]. Goytisolo, como toda su generación, ignoraba por entonces la existencia de una rica literatura realista y social española en los años treinta, muchos de cuyos cultivadores todavía vivían y escribían en el exilio y podían haber servido de inspiración para su propio proyecto estético (261).

Larraz señala, a este respecto, la perfecta coincidencia entre el discurso de Goytisolo y el de Castellet, aludiendo a un artículo publicado por el crítico catalán en *Cuadernos del congreso por la Libertad de la Cultura*, justo unos meses antes de la polémica en *Ínsula* entre Goytisolo y Torre, titulado «La novela española, quince años después» (1958), en que Castellet atribuye a los escritores vencedores y vencidos que habían participado en la Guerra Civil un mismo *agotamiento estético*, consecuencia de *la lucha fratricida* en la que habían tomado parte, agotamiento que es presentado como razón evidente y suficiente para explicar su *escaso peso en la historia literaria española* (Castellet 1958). En opinión de Larraz, tal *veredicto* acababa realzando, por efecto de contraste, el valor de los *nuevos nombres*, protagonistas de un *renacimiento* de las letras y sentenciaba definitivamente la inoperatividad de la literatura del exilio:

Además de asumir implícitamente el papel redentor que el falangismo de posguerra había otorgado a la juventud, como tótem revolucionario del Nuevo Estado [...], [Castellet] otorgaba un papel esencial al escritor como testigo *objetivo* de su tiempo, papel que los exiliados no podían ejercer por su distanciamiento físico (263).

Al defender que solamente existía una forma posible de atender al *compromiso* que el escritor tenía con la sociedad de su tiempo —compromiso que, como se ha visto en la argumentación de Goytisolo, tenía que derivar de la cercanía del escritor a los problemas reales del pueblo español y que, literariamente, debía expresarse mediante una escritura *fotográfica, objetiva y testimonial*—, Castellet y Goytisolo apuestan por una forma de realismo inaccesible a los escritores del exilio, llevándole a Larraz a hablar de un auténtico *unilateralismo realista*, una fórmula estética que frustró definitivamente la posibilidad de un diálogo fructífero entre el antifranquismo del interior y el del exilio que, quizás, bien hubiera podido evitar que la literatura del Realismo social acabase en el *callejón sin salida* en que pronto se encontrará.

2.3.3. El imposible diálogo entre Castellet y Guillermo de Torre

Muchos de los elementos constitutivos de esta dinámica de exclusión y de *incomunicación* pueden detectarse en el carteo que Castellet mantiene con Guillermo de Torre en el periodo comprendido entre el 21 de noviembre del 1957 y el 10 de diciembre del 1963²⁷. A pesar del aprecio mutuo que los dos críticos se manifiestan en las cartas, persiste la dificultad (o imposibilidad) por parte de Castellet de integrar y de aprovechar las observaciones que Torre formula al planteamiento realista que él acaba de promover con la publicación de su antología poética de 1960. Dichas observaciones y puntualizaciones críticas, de haber sido asimiladas por parte de Castellet, habrían sin duda enriquecido el debate estético peninsular, que pronto manifestará todos sus límites y puntos débiles —límites que, como mostraré en el epílogo, a distancia de pocos años, constituirán el núcleo de las críticas autodirigidas articuladas por los propios Barral, Castellet y Goytisolo—, conduciendo al prematuro cierre del paréntesis de *vida corta y efímera* representado por la literatura social realista. De las cinco cartas que componen

²⁷ El epistolario (incompleto), custodiado por la Biblioteca Nacional de España (MSS/22821/21), ha sido transcrito integralmente por Bénédicte Vauthier, al final del artículo titulado: «A deshora, 1956-1963: “literatura responsable” y *engagement*. Seguido del epistolario G. de Torre-J.M. Castellet» (2021), en el que analiza el contexto de producción del intercambio epistolar. Las citas que reproduzco en el texto son extraídas de las copias digitales de las cartas, y pertenecen al “Archivo Torre” de la Biblioteca Nacional.

el epistolario, solo me detendré en algunos fragmentos de la primera, que Castellet le envía a Torre el 10 de noviembre de 1957, o sea, con posterioridad a la publicación de *La hora del lector*, y de las dos con las que Torre le contesta, la primera del mismo noviembre de 1957, y la segunda del 1 de octubre de 1960, después de haber leído la antología de Castellet. En estas cartas, no solo Castellet reconoce el escaso o nulo conocimiento que los escritores españoles tenían de los representantes de la literatura del exilio, sino que expresa libremente la inmensa sensación de frustración, de desesperanza y de *soledad* experimentada por los escritores e intelectuales españoles que, por lo menos a partir de 1957, empiezan a desear un papel más activo y enérgico en su confrontación con el régimen franquista. Por último, también se hace visible la precariedad teórica y cierto anacronismo que afectan al planteamiento estético social realista, que no escapan al ojo atento y riguroso de Torre que, al no participar del clima de *urgencia* y de *emergencia* advertido por Castellet y los de su generación, observa con cierto recelo el *compromiso* social que ellos abanderan, y espera que no se trate de una enésima vuelta a formas obsoletas de dirigismo marxista²⁸.

En la primera carta que se conserva (10 de noviembre de 1957), Castellet declara abiertamente la necesidad de diálogo entre escritores e intelectuales españoles y representantes del exilio, casi desconocidos por parte de los *prisioneros* del interior:

²⁸ En un artículo publicado en 1960 por la revista *Texas Quarterly*, que Guillermo de Torre está preparando justamente cuando recibe la *Antología* de Castellet, y al que se refiere al comienzo de su carta de 1960, «me llegó muy oportunamente su importante Antología cuando estaba escribiendo (por encargo de *The Texas Quarterly*, para un número especial sobre España) un largo ensayo sobre “Poesía española: desde el posmodernismo hasta el día de hoy» (MSS_22821_21_0012), Torre formula los mismos reparos que le expondrá a Castellet privadamente, insistiendo en el riesgo de una literatura *comprometida* que, en su búsqueda de comunicarse y de influenciar al lector con su mensaje, puede conducir a ciertos *anacronismos intelectuales*, manifiestos en la defensa de posturas ideológicas ya abandonadas hace tiempo: «We can only hope that were they dream of digging themselves out to new dreams horizons of light and liberty they are not borrowing down deeper into entrapment, into the dungeons of Marxist doctrine» (Torre 1961 [1960]: 76-77).

Se nos hace imprescindibles, a esos prisioneros que somos, comunicarnos con el exterior, con aquellos de nuestros compatriotas y compañeros de oficio que nos han precedido y que “por causas ajenas a nuestra voluntad” desconocemos o mal-conocemos (MSS_22821_21_0004).

A continuación, menciona su lectura de *Problemática de la novela* de Torre, libro que dice haberle interesado mucho por plantear «tantos problemas candentes hoy en el mundo de la cultura y que los que estamos aquí vemos acontecer a nuestro alrededor sin que nos sea permitido tomar parte activa en su resolución». Castellet recurre, entonces, a un original paralelismo cinematográfico, mediante el cual transmite toda la impotencia, la frustración y la desesperanza del intelectual peninsular frente al contexto sociopolítico de su tiempo, en relación al cual es posible entender la incipiente decisión del antifranquismo peninsular de abandonar la *pasividad* de los *buenos* que esperan la llegada providencial de la *caballería*, para convertirse ellos mismos, épicamente, en los artífices de su cambio liberador:

Al cabo del tiempo, uno se va haciendo a la idea de que le han nacido para espectador de lo que ocurre en el mundo, aunque lo que sucede, en realidad, es que uno ha nacido a la vida intelectual en unas circunstancias parecidas a las que se encuentran los “buenos” en el momento culminante de las películas de “cow-boys”, cuando los “malos” los han atado a una silla y amordazado, y observan, impotentes y mudos, lo que acontece a su alrededor. Solo que esos “buenos” saben que de un momento a otro los van a liberar y aquí vamos pensando que por estas latitudes las películas de “cow-boy” terminan mal (MSS_22821_21_0004).

Me parece muy relevante destacar esta expresión de *frustración* del intelectual peninsular frente a la situación sociopolítica del país, a la altura de 1957, sobre todo a la luz del *cambio de rumbo* que se ha puesto de manifiesto en el análisis del discurso literario castelletiano, que derivará en la adopción de una actitud militante común a todos los representantes de la literatura social realista de la época. Siempre en la misma dirección, Castellet se refiere a sus recientes publicaciones, tomando una cierta distancia con respecto a las ideas que había expresado en *La hora del lector*:

Temo, últimamente, haberme dejado llevar un poco por el entusiasmo del lector intelectualizado, viciado por la literatura, que busca en las rarezas o en las novedades unos placeres que se encuentran más naturalmente en obras más normales, más simples. No quiero decir, con ello, que abandone ahora, a los pocos meses de escritos, mis puntos de vista anteriores. Solo quiero decir que ahora los

manifestaría con menos entusiasmo y con más reservas, lo mismo que haría con mi último libro *La hora del lector*, que le remito por correo aparte (MSS_22821_21_0004).

Este fragmento muestra cómo Castellet, a finales de 1957 —antes de dar cuerpo a su nueva postura estética en artículos y ensayos públicos—, ya había tomado un claro distanciamiento con respecto a los principios estéticos defendidos en *La hora del lector* y en otras publicaciones previas en las que, guiado *por el entusiasmo del lector intelectualizado*, le parece haber quizás conferido demasiada importancia a las *rarezas* y *novedades* fruto de la experimentación formal del modernismo de entreguerras, en detrimento de fórmulas expresivas más simples y accesibles²⁹. Este breve comentario, mediante el cual Castellet *excusa* su anterior entusiasmo por una literatura *intelectualizada*, hace presentir la incipiente emergencia de un discurso estético que se aproximará abiertamente a la defensa de una literatura *más normal* y *más simple*, en la que el aspecto formal y la complejidad narrativa no sean de obstáculo para la comprensión cabal del *mensaje* vehiculado por la obra.

En la respuesta de Guillermo de Torre, del 29 de noviembre de 1957, como contrapartida de la abierta confesión de la necesidad de diálogo entre escritores españoles y *compañeros de oficio* del exilio, se encuentra la franca declaración de la enorme *importancia* que los *testimonios de interés* y *de adhesión* por parte de los *jóvenes escritores* españoles revestían, para los que estaban *voluntariamente* fuera de España:

No sabe usted hasta qué punto me es grato recibir esos “mensajes” de los jóvenes de España, para quienes, en última instancia los que ya no los somos tanto, y estamos voluntariamente fuera, escribimos [...]. Los testimonios de interés o adhesión recibidos desde España, por parte de las nuevas generaciones, son al cabo, y sin duda, los que más me importan (MSS_22821_21_0010).

²⁹ Es preciso recordar aquí cómo, incluso en los momentos de mayor *entusiasmo* de Castellet por el modernismo literario, los representantes de la tradición literaria española de esta época *brillaban por su ausencia*. Como ya se ha visto, las referencias literarias de Castellet incluían exclusivamente a los grandes novelistas europeos como Joyce, Proust, Faulkner, Kafka, Céline, o a los narradores del *objetivismo* norteamericano.

En la siguiente carta, del 1 de octubre de 1960, encontramos ya algunas consideraciones sobre la *Antología* de Castellet que Torre ha podido consultar. En primer lugar, Torre destaca el valor y la originalidad del libro de Castellet que, en el prólogo a su antología, reivindicaba explícitamente un principio metodológico que Torre había expuesto en *El pleito de las antologías*, el de hacer una antología *estética e histórica*, a la vez:

Ya era hora de que en ese medio monopolizado por el “escapismo” de lo formal y por el encaje de bolillos de la estilística, alguien como usted reivindicara los derechos historicistas, el punto de vista histórico cultural, que no aísla la poesía, la literatura, en general, de sus circunstancias y, antes al contrario, acierta a integrarlas en un conjunto válido, único iluminador (MSS_22821_21_0012, (MSS_22821_21_0013).

Una vez expuestos los puntos fuertes de la operación crítica de Castellet, Torre formula algunas precisiones *terminológicas* que, en última instancia, remiten a unos importantes problemas de índole ideológica:

En cuanto a los poetas “sociales” —yo hubiera preferido llamarlos simplemente “humanos”, para evitar equívocos— usted es el primero que acierta a situarlos y valorarlos debidamente. Pero una duda me asalta respecto a ellos, sobre todo al volverme a encontrar en el prólogo a *Poesía urgente* de Celaya [...] ciertas frases tendenciosas que me suenan demasiado a consignas archiconocidas; y esta ¿acaso con la intención de buscar liberaciones totales ese poeta y algunos de sus afines no se estarán preparando otros encierros aún más penosos y asfixiantes? Ojalá, si es gente de buena fe, acierten a dar con tiempo un golpe de timón, reaccionando contra embaucamientos o ingenuidades, propias de quienes solo ven el mundo con anteojeras o por un agujero [...], porque una cosa es la literatura comprometida y otra la literatura (o pseudoliteratura) dirigida (MSS_22821_21_0013).

Torre apunta directamente a una cuestión que Castellet no podía no entender en toda su problemática, en especial modo teniendo en cuenta lo que él mismo había defendido al final de *La hora del lector*, a propósito del compromiso del escritor frente a la sociedad y a sus lectores, y a la necesidad de no verlo en *trance de escritura dirigida*³⁰. Sin embargo, se entiende —y las publicaciones de Castellet posteriores a 1959 confirman

³⁰ En opinión de Vauthier, la incompatibilidad entre la propuesta estética de Castellet y el discurso de Guillermo de Torre deriva de una defectuosa comprensión, por parte de Castellet, de la noción de compromiso formulada por Sartre, forzando en clave política «el sentido de la literatura comprometida, al supeditarla “al servicio de una causa”» (Vauthier 2021: 232).

esta observación— que Castellet no estaba realmente en condiciones de integrar las observaciones de Torre, ni de rectificar la orientación de un planteamiento estético — soportado por un proyecto editorial y político, a la vez— cuyo propósito era, efectivamente, *dirigir* la producción literaria peninsular, empleándola como un arma arrojadiza contra el régimen. Asumir plenamente el significado de las aportaciones de Torre hubiera comportado, por una parte, poner en duda la seriedad y la validez de las *conspiraciones literarias* mediante las cuales el antifranquismo peninsular pretendía derribar el régimen franquista a golpes de literatura implicada y, por otra, abrir públicamente el debate peninsular sobre formas de realismo a unas voces —las del exilio— que habían sido previamente y públicamente desautorizadas, en el proceso de legitimación de la empresa realista. De hecho, en la carta con que Castellet le responde a Guillermo de Torre el 17 de abril de 1961, solamente replica lo siguiente:

Su carta me fue muy útil y me tranquilizó mucho por venir precisamente de Usted. La *antología* ha sido muy diversamente recibida y, por lo general, mal comprendida por algunos españoles del exilio. Por eso, su generosidad para con ella me ha tranquilizado, puesto que a pesar de los defectos que tiene, veo que con buena voluntad se pueden apreciar mis intenciones (MSS_22821_21_0006).

A pesar de las declaraciones de afecto y estima iniciales, y del reconocimiento de la necesidad y de la utilidad del intercambio entre escritores españoles y del exilio expresados por ambos, no se aprecia un verdadero *intercambio intelectual*. En la respuesta de Castellet, las observaciones críticas de Torre son evadidas, simplemente aludidas como genéricos *defectos* que no impiden apreciar las *buenas intenciones* del autor.

Según esta lectura, tanto el carteo privado con Castellet como la polémica pública con Goytisolo en *Ínsula*, representan unas ocasiones desaprovechadas por parte de la literatura peninsular *comprometida* de escuchar e integrar las aportaciones de aquellos que, como Guillermo de Torre, habían sido intérpretes y seguían siendo herederos de una tradición literaria parcialmente desconocida y abiertamente deslegitimada por parte de los críticos y escritores del interior. Aprovechar estas ocasiones hubiera significado, entre otras cosas, poder pensar las reivindicaciones de la literatura del interior *en continuidad* con la tradición realista y social anterior a la Guerra Civil, evitando las

ingenuidades y las limitaciones que implicaba el tener que volver a pensarla *desde cero*. Justamente estas limitaciones son las que pronto condujeron a aquellos *encierros aún más penosos y asfixiantes* que prefiguraba Guillermo de Torre en su carta de 1960: el dogmatismo formal, el maniqueísmo ideológico y la esterilidad expresiva, que contribuyeron al precoz hartazgo, descrédito y posterior olvido de la etapa social realista. En palabras de Bénédicte Vauthier, que ha estudiado a fondo el contexto en que se produce el intercambio epistolar entre Castellet y Torre: «el intercambio que se esboza a la sordina en estas cartas también se deja leer como una réplica del imposible diálogo estético que a partir de 1956 separó a dos generaciones de escritores e intelectuales, opositores al franquismo» (Vauthier 2021: 233). A las mismas amargas conclusiones llega también Larraz, cuando afirma que, al renunciar a la *rica tradición realista de raigambre republicana*, los novelistas antifranquistas del interior sancionaron un patrón de *incomunicación* entre literatura peninsular y exilio que se manifiesta «como una suerte de fatalidad trágica que vino a perpetuar la estela de la victoria de un régimen político aún entre quienes no creían en él» (Larraz 2021: 275).

2.4. Epílogo: el final de la empresa social realista

En las primeras líneas del cuarto capítulo de *La novela española durante el franquismo*, titulado enfáticamente «De la berza al sándalo: los años sesenta», Sanz Villanueva describe sintéticamente el cambio que se produce, a lo largo de la década de los sesenta, en el interior del campo literario peninsular:

Se va poniendo en evidencia que el realismo crítico, aunque se justifique como corriente estética necesaria por razones históricas, no ha producido resultados globales muy favorables: no ha propiciado ninguna consecuencia práctica extraliteraria —los cambios habidos en el franquismo no son atribuibles precisamente a la literatura— y, en contra, ha empobrecido, en general, la dimensión formal y lingüística de la novela. Además, la transformación socioeconómica en marcha en el país hace poco útil una narrativa de compromiso. En suma, a lo largo de los sesenta se evidencia la necesidad de una profunda renovación de nuestra prosa (Sanz Villanueva 2010: 305).

Entre los múltiples factores que determinan la toma de conciencia de la necesidad de renovación de los contenidos y de los registros expresivos de la prosa peninsular, Sanz Villanueva destaca el espectacular *giro* protagonizado por la tríada compuesta por Carlos Barral (editor), José María Castellet (asesor editorial y crítico) y Juan Goytisolo (escritor, ensayista y lector en Gallimard), que habían dirigido, promovido y encabezado la *operación realismo*. En efecto, las primeras voces que se alzan contra el gran proyecto editorial, crítico e intelectual que había defendido la idea de una literatura de compromiso orientada al cambio social y político, provienen justamente de los más ilustres representantes de dicha empresa. Al entusiasmo embriagador de los comienzos, le sucede muy pronto una desconsolada amargura, se diría casi una vergüenza, que se traduce en un distanciamiento teórico y práctico con la etapa estética anterior, y en un recelo que impide ver incluso aquello que de positivo pudo representar la aventura social realista³¹.

³¹ El valor de la *empresa* realista se vio, en efecto, prematuramente ofuscado por el descrédito que pronto se asoció a la etiqueta de *literatura social*. Pocos escritores de la generación inmediatamente posterior a la del medio siglo han reconocido los logros, más allá de los límites, de la literatura de este periodo. Cabe destacar, a este propósito, la figura de Manuel Vázquez Montalbán, paradójicamente uno de los *nueve novísimos* promovidos por el Castellet que ya había hecho acto de abjura del realismo social. Si bien Montalbán señala, haciendo una precisión muy al estilo de *La crítica del gusto* de Gaetano della Volpe, que «la respuesta cultural del realismo social, especialmente en literatura, se había hecho a costa de un cierto empobrecimiento y menosprecio de lo literario, ya que se había primado la lógica interna de lo histórico en detrimento de la lógica interna de lo literario», no deja de añadir, a continuación, que la primera fidelidad estética que reconoce «fue al realismo social, extraña coincidencia entre vanguardia literaria y vanguardia ideológica [...] una literatura de resistencia, que trataba de filtrar mensajes críticos contra el franquismo y una visión alternativa de la realidad falsificada por la cultura oficial del franquismo. Pero también vanguardia estética porque construía un lenguaje alternativo a los códigos lingüísticos oficiales» (1998: 128). Sobre este tema específico, véase el capítulo final de la segunda parte (4.2. Manuel Vázquez Montalbán: la memoria como clave del compromiso literario).

2.4.1. Críticas autodirigidas

Por lo que respecta a la figura de Carlos Barral, uno de los primeros textos en que articula pormenorizadamente su desafección con respecto a la causa social realista, es el breve artículo titulado «Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española», aparecido en un extraordinario de *Cuadernos para el diálogo* de mayo del 1969. Allí señala con disimulado distanciamiento y con una cierta crudeza expositiva todas las debilidades y los límites de la *literatura social*. Después de haber descrito la producción novelística de posguerra como un conjunto en el que destacan «unas cuantas excepciones que puntean una terrible norma general: el equilibrio de mediocridades» (39), y de haber comparado la reflexión sobre la evolución estilística, en la novela de posguerra, a una meditación acerca de la *decadencia de las grandes familias*, define la literatura social como una *etapa lamentable*, enumerando detalladamente sus características principales:

La poética de la novela social partió de presupuestos estrictamente ideológicos, de ideas generalmente poco matizadas sobre presuntas funciones de revolución o al menos de transformación social atribuidas a la práctica de la literatura, ideas que implicaban el desprecio, a menudo confeso, de cualquier planteamiento estético. En los más casos, tales ideas eran de una simplicidad geométrica, y lo de menos era que se adornasen con citas de Brecht o de Lukács, que los principios se apellidasen del realismo social o del realismo crítico o se acogiesen al título gramsciano de literatura nacional popular [...]. El único elemento operativo de aquellos principios era la voluntad de hacer una literatura de denuncia, una literatura descriptiva que pusiera de relieve los mecanismos de injusticia de los que eran víctimas las clases populares [...]. Se trataba de una poética de urgencia que se ponía a sí misma determinada por circunstancias prerrevolucionarias [...]. Lo que tenían en común la mayor parte de aquellos productos literarios, era una prosa prestada, quizá arrendada al periodismo, y construida sobre un lenguaje no precisamente pobre, sino generalmente incongruente e híbrido [...]. El realismo social fue, desde el punto de vista del estilo, un naturalismo depauperado (Barral 1969: 39-41).

Lo único que Barral *concede* a la corriente del realismo social es el haber contribuido al desvanecimiento del «prejuicio de la gratuidad de la literatura, y a llevar la discusión literaria a círculos más amplios que los del mero esnobismo» (42). Con una cierta dosis de ambigüedad, y *diluyendo* el valor de su propia implicación en un anónimo y universal *todos*, Barral llega, finalmente, a reconocer su anterior adhesión a los principios de *aquella poética* en cuya utilidad «en cierto momento todos creímos, más o

menos, aunque claro está que no del mismo modo» (41). Para entender *en qué modo* Barral *creyó* en la utilidad de la literatura social es preciso recurrir al primer volumen de sus memorias, titulado *Años de penitencia* (1975). Allí Barral vuelve a presentar un retrato algo desolador de los autores que publicaba en su editorial, y de sí mismo en calidad de editor que los promocionaba. Merece la pena reproducir un par de fragmentos íntegros, que hacen referencia al contexto de aquellas «conjuras que, paralelamente a la confección de la *Antología* de Castellet, servirían de arranque de la poética social-realista y de su rápida difusión» (1978 [1975]: 201). Barral, que al recordar el temario de las Conversaciones poéticas de Formentor de 1959, alude al *aburridísimo asunto de la función social de la poesía, castigo intelectual de todas las reuniones y congresos de los años venideros* presenta, a continuación, el ingrato retrato de los escritores realistas que, a la altura de 1959, él se encargaba de publicar y promocionar:

Ninguno de ellos pretendía en aquel entonces aventurarse más adentro en las nieblas y pantanos de la comunicación polivalente y compleja, y el radical maniqueísmo de los planteamientos excluía las ambigüedades de la aproximación a los significados morales. Y tampoco se interesaban por personajes con un mundo lingüístico y mental más complicado que el habla habitual que les rodeaba y el lenguaje en el que suponían que estaban escritos los libros contemporáneos que habría que leer (204-205).

Como ya se ha visto, según Barral, al *realismo* de los novelistas de los años cincuenta le faltaba profundidad psicológica y moral y también, por otra parte, una mayor amplitud de repertorio, tanto temático cuanto lingüístico. A las *insuficiencias* de la producción artística que Barral señala en los escritores realistas, hay que sumarle todas las reservas acerca de su rol de editor, como figura que promovía la publicación de sus obras:

Yo no estaba tan seguro de la transparencia de nuestra función profesional, de la justificación de un poder de notables alcances en el terreno de la fundación de las famas, de la suerte, de las carreras profesionales y, sobre todo, de la sedimentación de valores tantas veces teñidos de arbitrariedad o de orígenes casi aleatorios [...]. Estábamos continuamente al borde de jugar sucio, defendiendo libros que tal vez ni habíamos leído o que habíamos más o menos leído en circunstancias despersonalizantes y engañosas, bajo una atmósfera de pequeñas presiones y en un contexto de prejuicios. Estábamos continuamente impostando nuestros criterios para los que pretendíamos ganar un crédito precisamente basado en que eran personales, hecho que admitíamos sin reservas como parte de nuestra imagen pública (254).

En este contexto, en que la línea editorial reflejaba criterios de índole personal dictados por presiones ambientales y sociales, se entiende perfectamente que la precariedad de los valores estéticos no podía ser óbice para la publicación de aquellas obras que, de alguna manera, participaban de la empresa —literaria y política, a la vez— cuyo objetivo era desestabilizar el régimen de Franco, denunciando las mentiras y las *contradicciones* de la realidad social con el objetivo de fomentar una progresiva toma de conciencia antifranquista en el público lector. Resulta esclarecedor, a este respecto, leer las afirmaciones de Barral citadas anteriormente a la luz de un fragmento —siempre relativo al periodo de los encuentros de Formentor—, extraído esta vez de *El oficio de editor* (1996), en el que Jaime Salinas, asesor en aquel entonces de Seix-Barral, relata lo siguiente:

Una noche leí por curiosidad algo de lo que publicábamos al principio en la colección Formentor y me quedé absolutamente desconcertado, pensé que era malísimo. Al día siguiente le pregunté a Carlos por qué habíamos publicado ese libro y me dijo: “¿No entiendes lo que estamos haciendo?... Nos estamos cargando el Régimen”. Yo no veía que fuéramos a cargarnos el Régimen publicando malas novelas (2013 [1996]: 171).

Por lo que respecta a Castellet sí, como recuerda Sanz Villanueva, en 1964, con ocasión de la publicación de la antología ampliada *Un cuarto de siglo de poesía española*, aún otorgaba *cierta validez a los propósitos sociales* de la literatura, apenas cuatro años más tarde —incluso antes del *estrepitoso cambio de rumbo estético* que representará la publicación de la antología de los *Nueve Novísimos* (1970)—, en un breve ensayo publicado en México por la revista *Siempre*, del 29 de mayo de 1968, ya presentaba un balance decididamente desastroso de la primera etapa de la denominada *generación del medio siglo*, retrotrayendo a 1962 la fecha de defunción del realismo social³²:

³² Jordi Amat en el artículo titulado «Grietas del realismo social. El Coloquio sobre Realidad y Realismo en la Literatura Contemporánea (1963)» (2009), afirma que la fe de Castellet en la *utilidad política* de la estética del realismo social empieza a quebrantarse en 1963, a raíz del Coloquio sobre Realidad y Realismo en el que la confrontación con escritores e intelectuales extranjeros puso de relieve el definitivo anacronismo de las posturas estéticas peninsulares. Para la mayoría de los asistentes no españoles: «la retórica de Castellet, que hacía inseparable literatura y política, ya sonaba a música olvidada, a la de los discursos de sus años universitarios comprometidos con el comunismo» (Amat 2009: 21). A este

Los *buenos propósitos* y las *mejores intenciones* son las expresiones más adecuadas para describir la primera etapa de la generación “del medio siglo”. Esos “buenos propósitos” consistieron en el intento de buscar toda una literatura –bajo capa de *realismo*– en los tradicionales buenos sentimientos de una izquierda tan inconformista como ingenua. Un maniqueísmo elemental invadió la literatura española durante algunos años, despojándola de uno de los requisitos elementales de la *buena* literatura: la presentación de un mundo como un complejo de contradicciones que reflejara objetivamente la realidad española de aquel momento. Por otra parte, la inconfesada esperanza de un cambio revolucionario sobrevaloraba la potencia de un proletariado todavía despolitizado y fuertemente oprimido. Y, por si fuera poco, el voluntarismo político convertía a la literatura en un instrumento de sustitución de lo que no existía: una vida política consciente, de combate, de lucha civil eficaz contra el Régimen (Castellet 1976 [1968]: 141).

2.4.2. El destacado papel de Juan Goytisolo

Más adelante, en el recién citado ensayo de 1968, Castellet afirma que, de todo el conjunto de obras que está tomando en consideración —él emplea la elocuente perífrasis *más de seis años de euforia* refiriéndose, con ello, al periodo que media entre 1956 y 1962, no quedaba «sino media docena de libros válidos, un par de novelas y algunos libros de poemas [...], el resto había desaparecido para siempre o permanecía como objeto de tesis de algún estudiante norteamericano. En vez de *realismo* se había practicado una suerte de naturalismo del siglo XIX» (142). Castellet señala y destaca la figura de Juan Goytisolo, como punto de referencia en el *oscuro presente de la novela española*:

respecto, cabe mencionar el lúcido *compte rendu* de Luis Martín Santos, que publica en diciembre del 1963 la revista francesa *Preuves*. Allí, Martín Santos sintetiza de la siguiente manera los límites que se habían manifestado claramente en la reunión celebrada en octubre en Madrid, apuntando a muchos de los elementos de insuficiencia del realismo social que reseñaré en la parte conclusiva de este apartado. Martín Santos señala el riesgo de los *realistas* de toparse con «des barrières d’ordre esthétique qui les font souvent dévier vers le reportage»; unas barreras que él considera necesario superar, «pour réussir à exprimer une réalité mouvante l’on ne saurait se contenter de décrire simplement et encore moins de traiter en adoptant une attitude de commisération» (Martín Santos 1963: 2-3).

Voluntariamente callado Sánchez-Ferlosio, desdichadamente desaparecido Martín-Santos, sólo, entre los novelistas de su generación [...] Juan Goytisolo ha sabido reaccionar con inteligencia. En primer lugar, ha tenido la valentía de someter su obra a una pública revisión, hecho bastante inhabitual en un mundo literario tan escaso de sinceridad, como de capacidad autocrítica. Pero, en segundo lugar, ha sabido formular las posibles causas de una crisis, que es tan literaria como política, tan histórica como cultural (146).

En efecto, Juan Goytisolo, al cubrir con su producción literaria y ensayística todo el arco temporal que media entre la aparición, el auge y la caída en desgracia de la novela social, y al tener una reflexión crítica tanto sobre la etapa de la novela social realista como sobre sus límites y sus orientaciones futuras, es un punto obligado para entender las líneas principales del proceso de rectificación y de renovación estética que se gesta a partir de la segunda mitad de los años sesenta³³. Como ya he mencionado anteriormente, el apoyo de Goytisolo a la literatura social se había traducido en una defensa de la narración objetiva, y en una repulsa del impulso esteticista y elitista identificado con las tesis orteguianas de la deshumanización del arte.

En 1967, desde París, Goytisolo publica en la editorial Ruedo Ibérico los artículos escritos entre 1960 y 1966, reunidos en *El furgón de cola*, que habrá de convertirse en texto insoslayable y célebre testimonio del progresivo *cambio de rumbo* en la poética literaria peninsular. En un artículo de 1963, titulado «Los escritores españoles frente al toro de la censura» —el más citado por la crítica—, Goytisolo explica la *anomalía* que le ha tocado experimentar al escritor español bajo el franquismo, mediante una paradoja que habrá, también, de hacerse famosa fórmula en los años venideros: «En una sociedad en que las relaciones humanas son profundamente irreales, el realismo es una necesidad. Desde que se levanta hasta que se acuesta el intelectual español cree vivir en un sueño

³³ Vázquez Montalbán parece concordar con Castellet: «Casi siempre que hablo de la obra de Juan Goytisolo o que escribo sobre ella, no evito dejar constancia de que este autor es la *caja negra* de las idas y venidas de la novela española, desde el voluntarismo del realismo social de los años cincuenta hasta la llamada posmodernidad» (Vázquez Montalbán 2009 [1997]: 178). La *centralidad* de la figura de Goytisolo también queda reflejada por el hecho de ser el único autor que, en este estudio, ocupa un papel destacado tanto en la primera como en la segunda parte, habiendo participado activamente tanto del compromiso social realista, cuanto del nuevo compromiso con el lenguaje y con la obra que explorará en su etapa de madurez.

[...]. Ese desarraigo provoca un vacío que es preciso colmar, que cada uno colma a su manera. Para los escritores españoles la realidad es nuestra forma de evasión (2001 [1967]: 60). Por esta misma razón, continua Goytisolo, la novela ha tenido que asumir, en España, «una función testimonial que en Francia y en los demás países de Europa corresponde a la prensa» (61). En una nota a pie de página que acompaña el párrafo recién citado, Goytisolo se sirve de las palabras de Roland Barthes para explicar el *callejón sin salida* en el que se halla la novela española, vinculándolo al olvido de la complejidad inherente al concepto de *realismo*, recordando que. «como dice acertadamente Roland Barthes³⁴, “la obra más *realista* no será la que *pinta* la realidad, sino la que sirviéndose del mundo como contenido [...] explorará lo más profundamente posible la *realidad irreal* del lenguaje”»; la novela española de posguerra, en razón de este olvido se halla «en un callejón sin salida: el del realismo *fotográfico*» (61).

2.4.3. Insuficiencias teóricas del planteamiento social realista

Es sin duda singular ver cómo las observaciones de Barral, de Castellet y de Goytisolo se centran en criticar la adopción, por parte de los escritores del medio siglo, de aquellos principios estéticos que ellos mismos, apenas pocos años antes, habían tenazmente defendido en sus escritos teóricos, y que en la práctica habían servido a orientar la política editorial, la estrategia de encuentros y la promoción de premios internacionales impulsada por Seix-Barral. En este sentido, estas críticas autodirigidas no pueden sino confirmar la sensación de precariedad teórica de unos preceptos estéticos que

³⁴ La cita está en Roland Barthes (1967 [1961]): «La literatura, hoy» (respuesta a un cuestionario elaborado por la revista *Tel Quel*), en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 187-199. Como se verá en el capítulo dedicado a Goytisolo en la segunda parte del trabajo (4.1. Juan Goytisolo: el hermetismo literario como clave del compromiso), la idea de Barthes de que *el realismo* «no puede ser pues la copia de las cosas, sino el conocimiento del lenguaje» (1967 [1961]: 198), de la que deriva como corolario todo cuanto Goytisolo dice a propósito de la *obra más realista* como la que mejor sabe explorar la *realidad irreal* del lenguaje, será el pilar alrededor del cual pivotará su nueva propuesta estética, a partir de comienzo de los años setenta.

respondían a la *urgencia del momento*, abandonados tan pronto cambian las coordenadas sociopolíticas del país. Al mismo tiempo, también refuerzan la impresión de que el progresivo *blindaje* del campo literario del interior frente a las observaciones críticas que en distintos momentos le llegan desde el exilio, responde al menos en parte a la preocupación de quienes, como Guillermo de Torre, al no estar influidos por la anomalía franquista, justamente en razón de la lucidez de su análisis, amenazaban con dinamitar el andamiaje teórico que suportaba las *conjuras* de las que habla Barral en sus memorias.

Por otra parte, si se analiza el contenido de estas críticas autodirigidas a partir de los elementos de complejidad teórica relativos al concepto de realismo literario presentados en la primera parte de esta sección del trabajo, es posible señalar la profunda coincidencia entre las insuficiencias que denuncian Barral, Castellet y Goytisolo y aquella simplificación teórica del concepto de realismo literario postulada como hipótesis preliminar para abordar el estudio de los discursos estéticos que emergen a final de la década de los sesenta. En efecto, de las dos significaciones básicas del concepto que señalaba Jakobson en su artículo —la que entiende el realismo como un movimiento de la obra hacia la realidad (en su esquema, significación A) y la que, por el contrario, lo entiende como un proceso que solamente se cierra con el reconocimiento del carácter realista de la obra por parte del lector/destinatario de la obra (significación B)—, se ha visto cómo el Castellet posterior a la publicación de *La hora del lector*, acaba reconociendo plena vigencia exclusivamente a la primera, entendiendo el realismo mediante la metáfora óptica de la cámara cinematográfica, como un movimiento de la obra hacia la realidad, en la que el lector pierde progresivamente protagonismo, hasta el punto de convertirse en mero receptor de *los hechos* que el autor le presenta, de forma objetiva e imparcial. Lejos de tomar como referente la riqueza del repertorio de convenciones realistas al que hacían referencia los textos de Jakobson, de Lázaro Carreter y de Villanueva, estas críticas apuntan hacia un tipo de realismo muy específico: un realismo *dogmático*, que aspira a alcanzar la neutralidad y la transparencia expresiva, adoptando las convenciones de un género —la novela realista decimonónica— que había formalizado su *gramática* y que había alcanzado su forma paradigmática en la Francia del siglo XIX (significación C), olvidando con ello las

renovaciones formales y expresivas introducidas por la modernidad de entreguerras, con el consecuente descuido de la relevancia de la figura del lector, como intérprete y árbitro final del *efecto* de realidad de la obra.

Por último, también emerge un factor de simplificación en lo concerniente al entendimiento de la dimensión social de la obra: el *interés sociológico* de la obra literaria se limita al cuestionamiento de la manera en que la literatura puede llegar a afectar y provocar cambios en la realidad social y política, sin problematizar el modo en que, en la dirección inversa, el universo social puede afectar, y de hecho afecta y condiciona, la producción literaria. Desde el punto de vista del contenido, las críticas convergen en señalar aquel maniqueísmo que deriva de esta fuerte ideologización, una manifestación de aquel *dirigismo* estético que tanto preocupaba a Guillermo de Torre, que veía resurgir en la literatura defendida por Castellet y Barral el *espectro* de ideologías ya consideradas obsoletas, anacrónicas y estéticamente asfixiantes.

En diciembre del 1970, en la mesa redonda organizada para el número extraordinario de *Cuadernos para el diálogo* dedicada a la «Literatura española a treinta años del siglo XXI» —en la que participaron J. M. Caballero Bonald, José M. Guelbenzu, Carmen Martín Gaité, A. Martínez Menchen e Isaac Montero—, un Juan Benet ya consagrado y premiado el año anterior con el premio Biblioteca Breve por *Una meditación* irrumpe en el debate acerca de la función social de la literatura con su *retórica agresiva* (en palabras de Martín Gaité), afirmando: «yo no creo que la literatura tenga por qué tener una función social, ni debe ser esta una de las virtudes de la literatura. Si había una literatura que me parece nefasta, era la literatura que ejercía influencia y que estaba ajustada a la realidad: tal era la del siglo XIX [...]. Si hay algo que puede condicionar negativamente a un hombre de letras es el ajuste con su sociedad» (Benet 1997 [1970]: 40). El mensaje no podía ser expresado de forma más elocuente, y el hartazgo estético no podía ser más patente. Los tiempos habían cambiado, el terreno ya era fértil para la irrupción de unos nuevos discursos estéticos que replanteasen con la debida complejidad la relación de la literatura con la realidad y con el público lector.

3. POÉTICAS OPOSITIVAS DEL TARDOFRANQUISMO PENINSULAR

3.1. Juan Benet. Elementos para una *epistemología* de la literatura

El objetivo principal de este apartado es rastrear en el conjunto del pensamiento literario de Benet algunos elementos de lo que, en la parte introductoria, he definido como una *epistemología de la literatura*, aludiendo con esta etiqueta a la atención que Benet dedica a la definición del tipo de relación específica que la obra de arte literaria instituye con la realidad³⁵. En esta labor de rastreo, me centraré en los ensayos que Benet publica entre 1966 y 1981, fechas que se corresponden respectivamente a la publicación de los ensayos de *La inspiración y el estilo* y de *La moviola de Eurípides*, que inauguran y cierran la producción ensayística de Benet dedicada a los temas literarios. En la primera parte de esta sección, me detendré en algunos elementos idiosincrásicos del discurso benetiano que, en mi opinión, no tienen que entenderse exclusivamente como muestras del talante polémico del escritor, sino como herramientas que contribuyen a promover, mediante una determinada práctica

³⁵ Antonio Chicharro Chamorro ha abordado la cuestión de la forma de conocimiento específico que, según Benet, nos brinda la literatura, en una breve intervención en el VI Congreso Internacional Asociación Española de Semiótica, celebrado en Murcia, en 1996. Allí, Chicharro Chamorro introduce algunos elementos esenciales de la problemática que me propongo estudiar, señalando cómo, para Benet, «tanto las ciencias humanas como la literatura ofrecen un específico saber de la realidad, si bien con procesos productivos y funciones final y absolutamente divergentes (1996: 563). El esquemático análisis de Chicharro Chamorro se limita a señalar la existencia de esta fascinante cuestión, sin emprender un estudio sistemático de relación de la específica *teoría del conocimiento literario* de Benet en la arquitectura general de su pensamiento literario. En este apartado, amplió notablemente el *corpus* de textos analizados por Chicharro Chamorro, tomando en consideración la producción ensayística (además de las entrevistas y los artículos) de Benet, desde sus primeros apuntes acerca de sus lecturas de Faulkner hasta 1981, año de la publicación de *La moviola de Eurípides*, último de sus ensayos dedicados a ilustrar su *pensamiento literario*. Más recientemente, Elide Pittarello ha dedicado unas enjundiosas páginas a describir la *poética de la incertidumbre* defendida por Benet, en un ensayo titulado «Juan Benet: arreglárselas en la penumbra» (2023), al que acudiré en más de una ocasión a lo largo de este apartado.

discursiva, el forzoso *divorcio* entre el hombre de letras y la sociedad que Benet defiende a nivel argumentativo, confiriendo, justamente en virtud de esta singular retroalimentación entre *teoría* y *praxis*, una profunda coherencia al conjunto de su propuesta crítica y de su obra³⁶. Una vez exploradas las principales razones de este necesario divorcio entre el escritor y la sociedad —divorcio que, según Benet, no puede expresarse mediante el compromiso social del arte, sino que tiene que llegar a implicar un cuestionamiento profundo, una crítica y una puesta en entredicho de los esquemas de pensamiento sobre los que descansa la posibilidad misma del compromiso—, presentaré la lectura que el joven Benet hace de la obra de Faulkner, analizando el tipo de realismo *sui generis* que él le atribuye: un realismo no mimético sino *generativo*, que deriva de la íntima convicción de que el objetivo primordial del arte no es la representación más o menos fiel de la realidad, sino su recreación mediante la forja de un *estilo*. A partir de esta noción de estilo, como instrumento mediante el cual el artista *vuelve a crear* el mundo —un mundo que no es otro sino el mundo finito del hombre sujeto a la muerte—, exploraré el dominio al que Benet restringe el campo de investigación específico de la literatura, siguiendo de cerca las consideraciones que desarrolla en un fundamental ensayo de 1978, titulado «La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad». Allí, Benet establece firmemente los límites de los dominios de la literatura, que quedan reducidos a la exploración de la dimensión individual, misteriosa, contradictoria y transitoria que constituye la esencia de la experiencia finita del humano existir, en contraposición al saber universal, abstracto e imperecedero de la razón, de la filosofía y de las ciencias en general. Por último, presentaré brevemente un balance sociológico de esta delimitación del campo de interés y de acción de la literatura, a partir de la cual se justifica la reivindicación de la plena autonomía del campo de la

³⁶ En línea con cuanto dicho en el primer apartado, a propósito de los límites que he impuesto a esta investigación (nota 8), aprovecho la ocasión para señalar que, si bien no renunciaré, aquí y allá, a señalar la coherencia entre las propuestas estéticas que estudio y el proyecto literario que las alimenta y acompaña, dejo para otra investigación la tarea de complementar debidamente los resultados que emerjan de este primer trabajo con una indagación de la manera en que la obra literaria ratifica las poéticas de los autores que aquí analizo, confluyendo en un proyecto intelectual y artístico unitario y global. Abrir este estudio a un análisis de este tipo, hubiera significado renunciar directamente a la posibilidad de abordar el emerger de las poéticas que analizo en su dimensión de conjunto, obligándome al tratamiento monográfico de un solo autor.

cultura defendida por Benet, interpretando el repliegue de Benet en lo puramente estético, mediante la dinámica rupturista del *profeta*, así como la describe Bourdieu en sus escritos teóricos.

3.1.1. Razones del forzoso divorcio entre escritor y sociedad

En el breve fragmento de la intervención de Benet en la mesa redonda de 1970 con que he cerrado la primera parte de este trabajo, pueden apreciarse algunos elementos característicos del discurso benetiano, a saber, el cariz contundente de las opiniones avanzadas y el declarado gusto por la provocación, acompañados por la voluntad de rehuir todo lo posible del lugar común. En la retórica benetiana, estos elementos son aprovechados, a menudo, para forzar la argumentación hacia sus extremos, en este caso, hacia la defensa de una repulsa radical de cualquier ajuste armónico entre el hombre de letras y la sociedad. En efecto —y a lo largo de este primer apartado se verá cada vez más claramente—, hay un evidente cambio de registro entre la postura crítica de Benet y las críticas autodirigidas de Barral, Castellet y Goytisolo antes analizadas: aunque estos últimos reconocieran —si bien tardíamente, y en contradicción con los mismos planteamientos teóricos que anteriormente habían defendido— algunos errores e insuficiencias en la manera en que los escritores del medio siglo habían entendido el compromiso literario, no llegaban a negar en términos tan universales y rotundos la posibilidad y la utilidad del compromiso, en literatura, ni tampoco llegaron nunca a entender, como lo hará Benet, el divorcio entre el hombre de letras y la sociedad como paso inexcusable en la restitución de la literatura a sus propios quehaceres artísticos. Creo conveniente, por estas razones, detenerme en estos elementos idiosincrásicos del discurso benetiano, como primer paso para abordar el conjunto de su pensamiento literario, en tanto que, como ya he dicho, y según intentaré demostrar a continuación, delatan algo más que una simple inclinación o un temperamento del autor, siendo indicios de la profunda coherencia y de la lógica propia de su discurso.

En la cola que cierra la recopilación de textos que Ignacio Echevarría titula *Ensayos de incertidumbre* (2011) —aprovechando el título, luego descartado por Benet, que

inicialmente había sido pensado para encabezar los ensayos de *La inspiración y el estilo*—, el crítico recoge algunas de las *opiniones impertinentes* que Benet manifestó en las muchas entrevistas concedidas a lo largo de su carrera de escritor. En el párrafo que abre esta sección, Echevarría escribe: «Desde muy pronto, Benet cobró fama de *enfant terrible*, de escritor dado a la provocación, tanto por el contenido de sus afirmaciones como por la forma de manifestarlas, con una contundencia y una ausencia de miramientos [...] muy poco frecuentes que tenían efectos intimidantes y solían producir un cierto escándalo» (2011: 477). En una entrevista de 1985 de la que Echevarría aprovecha un fragmento como epígrafe a la ya mencionada sección de las *opiniones impertinentes*, Benet explica de la siguiente manera la razón de esta fama:

Lo que sucede es que yo creo bastante en la eficacia de la impertinencia, sobre todo en la de determinadas opiniones impertinentes. Quizá la que a más controversia ha dado lugar es la que vertí sobre Galdós [...]. Pero en cierto modo esas opiniones son, por impertinentes, las más sutiles, las más atractivas. Si las opiniones se matizan, pues se vulgarizan, y entonces caen en el lugar común. En cierto modo, la opinión radical puede hacer daño, pero no deja de ser un extremo del campo de la opinión, lo linda (1997 [1985]: 229).

El gusto de Benet por la provocación, que con frecuencia le llevaba a lanzar sus ideas polémicas en forma de auténticas *boutades* —como cuando afirmó que cambiaría todo Galdós por un libro de Stevenson, o que solo había habido tres genios en España después de Cervantes, y que ninguno de ellos fue novelista³⁷—, deriva de la elección, por parte de Benet, de un posicionamiento radicalmente inconformista con respecto al *sentir común* de la sociedad, en general, y de la sociedad restringida representada por los hombres de cultura y los críticos de una determinada época, en especial. Según Benet, la adecuación a la *mediocritas*, en el campo de la pugna de ideas, deriva con demasiada facilidad hacia la adopción de lugares comunes y de obviedades,

³⁷ La afirmación sobre Galdós se encuentra en una entrevista realizada por Antonio Núñez, publicada por Jalón en *Cartografía personal*, con el título «Enigma»: «Cambio todo Galdós por una novela de Stevenson. Lo que hacía Fortunata por la calle Mayor no me ha interesado nunca, absolutamente nada» (1997 [1969a]: 24). La segunda afirmación está en «Breve *biographia literaria*», primer texto de *Una biografía literaria*: «Sucede que en la historia de cada literatura hay escasos grandes nombres; solo ha habido tres genios en las letras española desde los tiempos de Cervantes, ninguno de ellos era novelista» (2007 [1977]: 11).

desvirtuando la esencia propia del campo de la cultura, entendido como aquel espacio que tiene que estar constantemente sometido a una crítica pertinaz e inflexible de los mismos principios que lo rigen. En otro texto, publicado asimismo a la altura de 1970, Benet se refiere enfáticamente a la «pantagruélica condición de la cultura, dispuesta siempre a asimilar la crítica más acibarada, a no dejar de ingerir los ácidos más disolventes y extraer un alimento de los más efectivos venenos» ([1971] 2007: 46-47). A la luz de estas primeras consideraciones, es posible entender que la impertinencia, la provocación, la contundencia y la radicalidad de las opiniones de Benet no responden exclusivamente al gusto personal de un autor que disfrutaba desbaratando a sus interlocutores polémicos, sino que son las herramientas naturales y coherentes de las que se sirve el hombre de letras para proporcionar justo alimento al debate crítico, en el seno de una cultura que tiene que estar siempre dispuesta a repensarse y cuestionarse, mediante la absorción y la metabolización de los *venenos* críticos en apariencia más letales.

Sin embargo, además de contribuir al buen funcionamiento, se podría decir incluso a la *higiene* del campo de la cultura, hay otra razón que justifica la asunción de una actitud impertinente o inconformista por parte del hombre de letras: la convicción de que un escritor no puede compaginar la exigencia de su misión artística con el aplauso de la calle, teniendo que hallar para las propias palabras un espacio de enunciación apartado del sentir común de la sociedad que le rodea. Es por esta razón que, en muchas ocasiones, Benet prorrumpa en afirmaciones en apariencia disparatadas o paradójicas, como la que sigue:

El escritor, aunque a la larga no lo consiga, pretende ser un hombre de conducta antisocial y egoísta, que sólo mira para sí mismo y no atiende sino a sus propias necesidades, que no reconoce otro origen ni otro puesto para su novela que el que él mismo le otorga, que no quiere saber nada de la sociedad que no sea su propia gloria y que nada le repugna tanto como que le hablen de la vinculación necesaria e insoslayable de su obra con los demás objetos de la cultura (1976 [1975]: 90).

Para secundar plenamente su misión como escritor, este último tendrá que asumir el peso de un radical divorcio con respecto a la sociedad que le rodea, necesario si quiere ocupar el lugar que le es propio, y atender a sus quehaceres literarios. Como mostraré

con más detenimiento en el próximo apartado, es en esta relación de radical distanciamiento y disconformidad que se expresa el único (y paradójico) tributo que el escritor puede prestarle a la sociedad de su tiempo, en esta retirada hacia un espacio de observación crítica desde donde, en virtud de su alejamiento y de su renuncia a la participación empática y enfática en el *baile social*, el escritor puede cuestionar los lugares comunes y señalar los puntos ciegos que fundamentan y conforman una determinada *visión del mundo*, que no es accesible como objeto de contemplación crítica desde el interior de la sociedad. Al romper el cerco de lo que es socialmente aceptado, el escritor obtiene algo que no tiene inmediata repercusión social o política, algo que Benet define socialmente como un *effectus nullu effectu*, pero que *espiritualmente lo es todo*. Benet es perfectamente consciente de que el hombre de letras nunca ha podido evitar medirse con la sabiduría, la religión y las convenciones de su época, pero considera que:

o bien las ha aceptado —encontrándose en la legión de aquellos que cerraron el camino del espíritu— o bien las ha recusado, en cuyo caso ante él no se ofrecía (ni se ofrece ni se ofrecerá) otro destino que el fracaso, aunque solo sea por el hecho de que será al poeta el último al que se le permita modificar las cláusulas de la sociedad (1978: 17).

Aquella literatura de denuncia social que, «en cuanto a información, suministraba mucho menos que lo que el hombre despierto podía recoger en la calle, y en cuanto a su estilo, había hecho renuncia voluntaria de toda dificultad en gracia de la severidad y la sequedad de las sentencias» (1997 [1971a]: 70), descansaba sobre la esperanza —infundada e ilusoria, según vimos— de que al hombre de letras le es dado *modificar las cláusulas de la sociedad*. Como ya señalaba al comienzo de este apartado, aquí resulta evidente que Benet parte de una idea completamente ausente en Barral, Castellet y Goytisolo, la idea de que:

Como fuerza política el arte ha sido siempre muy débil; y, cosa paradójica, sólo le temen los políticos llamados fuertes [...], cuando la cultura y el arte se ven obligados a tomar sus propias armas para defender sus ideales contra tal agresión, no hacen sino rebajarse, alejarse de sus metas específicas [...]. Por eso, no es raro que la producción artística y cultural de todo un país cuyo estamento intelectual se lanza al combate contra el poder establecido, sea de una calidad muy mediocre, lastrada con elementos bastardos y despectiva de todo refinamiento (1981 [1980]: 27).

De esta fundamental constatación a propósito de las insuficiencias del arte comprometido como instrumento de lucha política, derivan también las críticas acerca de su valor estético y crítico:

El drama de aquella novela residía tanto en su poca veracidad como en su escasa estatura dramática. Ninguna de ellas pudo presentar, en extensión y profundidad, la devastación del panorama que el español podía contemplar, sin necesidad de abrir un libro, sin más que salir a la calle. Sin otra pretensión que instar la denuncia mediante la mera presentación de la injusta y atroz realidad cotidiana (sin manifestación alguna de las ideas al respecto), aquella clase de novela quedaba reducida a un pálido reflejo de aquella atrocidad, acaso porque el narrador, amilanado ante el poder de la censura, no sabía reaccionar ante ella (1976 [1975]: 95).

En «Una época troyana», texto escrito para una conferencia de 1975 y publicado posteriormente con otros ensayos en *En ciernes* (1976), Benet profundiza en las razones de su reprobación frente a una literatura de denuncia política que problematizaba exclusivamente su relación con el medio que la rodeaba, sin llegar nunca a cuestionar la comunión de principios y la conformidad con los esquemas de pensamiento que permitían la articulación de dicha disconformidad:

La conformidad o desacuerdo de un escritor con su medio —político, económico, social o histórico— es una categoría que da por supuesta la conformidad con las premisas hereditarias o adquiridas de su razón y por consiguiente excluye una clase de parcial o total divorcio con los sistemas de pensamiento que, en lo que a la literatura se refiere, ha sido mucho más fructífero que la mera congruencia con la sociedad (1976 [1975]: 78).

La congruencia entre el sentir común de la sociedad y el escritor, que no es cuestionada por un tipo de literatura de denuncia como la del medio siglo español, encuentra su referente paradigmático —y claramente anacrónico, en opinión de Benet—, en la literatura del siglo XIX, considerada la *época dorada* de la *armónica avenencia* entre el sentir de la sociedad y su más representativa expresión cultural: la novela. En la primera parte de un extenso texto que se publicó como controvertido prólogo al estudio de Stuart Gilbert, *El Ulises de James Joyce* (1971), Benet dedica su atención al momento fundamental en que, en plena modernidad, se produce el primer divorcio entre el escritor y la sociedad, entre arte y vida, divorcio que los novelistas comprometidos

obvian y olvidan. Antes de esta ruptura, que se produce a finales del siglo XIX, «nunca la sociedad se había sentido tan unida al novelista, ni nunca el novelista —partícipe de la hermandad— había correspondido a la sociedad con tal exactitud, precisión y unidad de pensamiento. Jamás la distancia entre arte y vida había sido tan mínima, llegando a confundirse» (2007 [1971]: 47). Benet está pensando en las grandes novelas realistas de Tolstoi, de Stendhal, de Flaubert, pero a continuación, añade:

Y sin embargo... bien claro estaba que semejante estado de cosas, dominado por esa clase de armónica avenencia, no podía durar mucho. Sutil —pero decididamente— el novelista había iniciado el proceso de distanciamiento (el estado normal para todo hombre de letras) antes incluso de que la sociedad pudiera advertir las razones y síntomas de su descontento (47).

Benet cifra en las novelas del último James, de Conrad, de Stevenson, en el quimérico proyecto de *Bouvard y Pécuchet* que ocupa los últimos años de escritura del mismo Flaubert, los eslabones del paulatino distanciamiento entre el novelista y la sociedad, un distanciamiento que, en un primer momento, no tiene necesidad de dirigirse hacia la rotura de *los moldes explícitos de la narración clásica*, sino que se desarrolla *hacia dentro del libro*, introduciendo la representación del desquiciamiento del yo, del drama del yo en el seno de la sociedad, como reflejo de la perdida armonía entre arte y vida, entre individuo y sociedad³⁸. Muchas son las razones que Benet aduce para explicar este extraño retraimiento del hombre de letras —resulta paradigmático, a este respecto, el caso de Flaubert—, que rehúye el aplauso y la aprobación de su mismo público. Entre ellas, destaca el necesario alejamiento que el novelista se ha de procurar para hablar de la sociedad con cierta independencia intelectual, unido a la percepción del «hartazgo y el cansancio que le provoca una compenetración que, al tiempo que el halago, el éxito

³⁸ Solo en un segundo momento, —y en este punto radica el núcleo estratégico de la argumentación de Benet, cuyo objetivo es rebajar la ruptura representada por los experimentos literario de Joyce, presentándolo como sumo definidor, casi ideólogo del costumbrismo moderno— el distanciamiento se dirige hacia el afuera del libro, o sea, desafiando al lector mediante la puesta en discusión y la abierta transgresión de las convenciones literarias clásicas. En opinión de Benet, sin embargo, es dudoso que se pueda «conseguir la originalidad en el modo de expresión, no siendo a costa de sacrificar otra originalidad —la del conflicto humano— más digna de respeto y de atención» (2007 [1971]: 49). Y este sería justamente el error de Joyce, que habría envuelto una trama del todo insignificante en una sofisticada capa de enigmas, de adivinanzas al estilo de los rompecabezas ingeniosos y de los crucigramas.

pronto y fácil, había de mostrarse la más intransigente respecto a cualquier género de invenciones que no estuviera en la línea de lo aplaudido» (47).

La incompatibilidad que traza Benet entre el coeficiente de aprobación de un autor por parte del público de su época y la capacidad del autor de producir una obra de calidad artística, y la contraposición mediante la cual enfrenta el éxito a la autonomía creativa, son solo algunas de las muchas parejas de opuestos a través de las cuales se articula el pensamiento literario benetiano, ya a partir de los ensayos de *La inspiración y el estilo*, texto en que Benet introduce también la célebre distinción entre *compulsión* y *compromiso*. Mediante esta dicotomía, Benet pretende delimitar netamente el espacio puro de la creación literaria, en el que solamente debe operar la voluntad creadora del artista, aplicándose a la obra sin la interferencia o la intermediación de ninguna otra fuerza externa a ella, libre de la presión de cualquier imperativo dictado por el *compromiso*, entendido como un elemento esencialmente ajeno al dominio estrictamente estético de lo literario, en tanto que no surge con la obra, sino que es anterior a ella y, por eso, extrínseco a su lógica interna. Ya en la primera parte de *La inspiración y el estilo*, Benet deja claramente apuntada esta fundamental distinción:

En el nivel moral hay dos clases o, mejor dicho, dos etapas distintas del deber: la que nace con la obra —compulsión— y la que es anterior a ella —compromiso. La primera nos lleva directamente al principio de autonomía de la obra de arte [...]. Sólo cuando existe el compromiso se encuentra el escritor colocado ante una elección [...]. Cumplidos aquellos requisitos [los que vienen del ámbito del compromiso] todo un sector moral del individuo —definido frente a la sociedad, quizá— puede estar satisfecho [...] todo otro sector, moral también [compulsión], dictado exclusivamente por la naturaleza misteriosa de la obra, puede estar disgustado consigo mismo sin que de nada le valga la satisfacción anterior (1999 [1966]: 51-52).

La *compulsión* conduce inmediatamente hacia la autonomía del arte, mientras el *compromiso* remite a la esfera heterónoma de los *deberes* del escritor frente a la sociedad. Queda claro que, en opinión de Benet, el escritor que atiende exclusivamente a los imperativos que le dicta el compromiso y descuida el deber, moral también, que le impone la compulsión, está traicionando las exigencias estéticas que le plantea la lógica propia de la obra de arte, desatendiendo su misión artística, persiguiendo la ilusoria

esperanza de poder ocupar un rol que no le pertenece, modificando con su obra las cláusulas de su sociedad.

Todos estos elementos permiten entender por qué, a comienzo de los años sesenta, mientras está redactando los ensayos de *La inspiración y el estilo*, la situación del escritor español no puede sino parecerle a Benet una absurda *inversión* del normal funcionamiento del proceso creativo. Mientras siga imperando una literatura del compromiso, que ha obviado y olvidado el *forzoso divorcio* entre el hombre de letras y la sociedad que se había producido a finales del siglo XIX —mediante el cual el escritor había finalmente conseguido acceder a un lugar de creación autónomo, en que pudiera seguir el mandato de su *compulsión artística* sin la interferencia de los mandatos de la sociedad—, la preocupación política primará sobre la estética, desvirtuando la íntima esencia del proceso creativo. En opinión de Benet, aquellos escritores y editores que sostienen la necesidad de esgrimir la literatura como un arma contra el poder político, logran:

un efecto en todo opuesto al deseado porque el escritor se transforma, voluntaria o involuntariamente, en un escritor político, un hombre que no puede apartar de su mente la presencia de la barrera impuesta por la sociedad y que no es capaz de acercarse a una sola cosa sin pensar oblicuamente en sus repercusiones sociales y políticas. Y lo primero que se le ocurre, ante el colega que no sangra por la misma herida y que se ha propuesto una meta algo diferente de la suya, es tildarle de escapista y esteticista, unos adjetivos que se emplean en tono despectivo (1999 [1966]: 222).

Apenas algunos años después, ya a la altura de 1970, observando la dirección en la que se mueve aquella nueva literatura que ha surgido, en España, de la constatación del definitivo fracaso del realismo socialista —una nueva literatura que Benet es bien consciente de estar protagonizando y, de alguna manera, liderando, pero con respecto a la cual no deja de ser crítico y de tomar distancias³⁹—, entiende que lo que está

³⁹ Al final de su «Breve biographia literaria», escrita ya en 1977 cuando los escritores españoles podían dedicarse con *cierto sosiego* a su vocación literaria, Benet comenta de la siguiente manera la reacción literaria de los primeros años setenta: «[la reacción] fue juvenil, romántica y delusoria: ausencia de personajes, ausencia de argumento y mucha sinsustancia. Las diferencias entre las dos generaciones acrecieron hasta lo que cabe denominar una querrela menor entre quienes nacieron unos diez años antes de la guerra civil y los más jóvenes escritores, nacidos después de ésta» (2007 [1977]: 12).

ocurriendo quizás no sea otra cosa que la repetición de aquel gesto de ruptura fundacional entre arte y vida, entre escritor y sociedad, que ya se había producido a finales del XIX: «Me pregunto si lo que está ocurriendo en la literatura castellana en esta última época no obedece a una tendencia del mismo signo: no tanto el repudio de una cultura de gran participación social, como la búsqueda del espacio específico del quehacer artístico» (2007 [1971]: 48). Benet, que por aquel entonces ya había entrado, junto a *la gente más avisada del país*, en un «prematureo y precoz posfranquismo que tenía bastante premisas establecidas cuando se consumó realmente —un 20 de noviembre de grata memoria— la defunción del régimen» (Benet 1981 [1980]: 29), creía que a partir de 1970 se había iniciado en España una nueva época para la literatura en la que ya nadie se ocuparía *de matar a un difunto, y menos con la pluma*, en la que el escritor español pudiese finalmente dedicarse con pleno convencimiento a perfeccionar su arte literario, y la novela pudiera encontrar su lugar específico:

Poco a poco la novela en España, como en cualquier otro país, irá a ocupar su específico lugar para cumplir su específica misión: dar testimonio de la poca fortuna y mucha desgracia que el hombre puede esperar lo mismo en 1980 que en 1680; y que esa pequeña dosis de ventura y esa montaña de infortunio es obra exclusiva de él, de su ambigua naturaleza, de su torpe sociedad y de su insuficiente ciencia (30).

En el siguiente apartado, intentaré mostrar cómo la renuncia del escritor, en plena modernidad, a la *armónica avenencia* que se había instituido entre arte y vida —que Benet siente la necesidad de actualizar cuando accede al campo literario peninsular de comienzo de los años setenta, aún anclado a las polémicas acerca de la utilidad de una literatura de denuncia política—, reafirma una renuncia primordial, mediante la cual *el poeta*, en la antigüedad, había delimitado los confines de su campo de acción y de interés, rechazando el saber abstracto y universalizable de la metafísica y de la ciencia para afianzar un repertorio expresivo más amplio que el de la razón, que pudiera dar cuenta debidamente de la dimensión paradójica, contradictoria y misteriosa del humano existir. Empezaré presentando el *hallazgo* por parte del joven Benet de la literatura de William Faulkner, a partir de cuya lectura descubre el mundo del hombre como espacio de sumisión a la contradicción, a la paradoja, a la incertidumbre, al error y a la muerte, apropiándose de todos los elementos teóricos mediante los cuales construirá su personal

noción de *estilo*, entendido como puerta de acceso a la recreación artística de un mundo que no es otro sino el mundo propio del hombre. Posteriormente, apoyándome en el análisis de algunos elementos de «La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad» (1978), intentaré mostrar que es justamente dentro de este *mundo* donde se agota el campo de interés y de acción de lo literario en contraposición a lo metafísico y a lo científico, señalando la íntima conexión que existe entre el moderno divorcio del hombre de letras de la sociedad y este primordial divorcio entre poesía y ciencia.

3.1.2. El mundo de Faulkner y la *sumisión a lo mortuario*

En un escrito temprano —fechado en 1951 e inédito hasta después de su muerte—, Benet comenta algunos rasgos específicos de la escritura de Faulkner, tomando como *interlocutor polémico* un artículo de Sartre titulado «La temporalidad en Faulkner» (1939)⁴⁰. En su breve texto, Benet esboza algunas intuiciones que una década más tarde reaparecerán —ya articuladas en una propuesta estética de más amplio aliento— en los ensayos que componen *La inspiración y el estilo*. El punto de partida de Benet es el análisis del proceso creador que él atribuye a Faulkner, diferenciándolo de los demás novelistas que le precedieron. En opinión de Benet, a diferencia del novelista clásico que contaba algo verosímil al lector radicándolo en un mundo ordinario y reconocible, o del novelista utópico que necesitaba crear un mundo alternativo para dotar de

⁴⁰ Sabemos que Benet lee a Faulkner por primera vez en la primera mitad de la década de los 40, gracias a algunas traducciones hechas del francés y a unos textos que le hace llegar su hermano desde París. En la exhaustiva «Cronología» que Mauricio Jalón reconstruye al final de su *Cartografía personal*, sitúa en 1946 las primeras lecturas de Faulkner (1997: 316). En «Una vida con Faulkner», texto inédito de una conversación grabada en 1980 por magnetófono, Benet retrotrae a 1944 su primer encuentro literario con la narrativa de Faulkner: «Recuerdo bien que lo leí cuando tenía unos 18 años, y fue por casualidad, como ocurre con los buenos acontecimientos. Debía ser el año 1944» (2007 [1980]: 184). No cabe, en el marco de este estudio, la posibilidad de detenerme a estudiar la importancia del magisterio que ejerce Faulkner en el posterior desarrollo de la obra de Benet, una cuestión que, por otra parte, ha sido objeto de numerosos estudios. A este propósito, véase María Elena Bravo (1985) o, más recientemente, Jorge Machín-Lucas (2009). Fuera del ámbito hispanófono, señalo los estudios de David K. Herzberger (1986), Kathleen M. Vernon (1986) y Randolph D. Pope (1984).

verosimilitud a sus narraciones, Faulkner crea un mundo que, sin embargo, y paradójicamente, es *nuestro mismo mundo* (2007 [1951]: 71). La diferencia entre representar nuestro mundo y salir de él para volver a crearlo estriba, en opinión de Benet, en la decisión de Faulkner de abordar la realidad desde el punto de vista de una *muerte previa*, suprimiendo así toda ilusión de libertad, anulando de antemano la posibilidad de la irrupción del presente y del futuro, sometidos enteramente al pasado: «Faulkner, pues, ha dado la vuelta a la novela. Ha creado el mundo, lo mira, lo describe, lo abre y lo deja como en una mesa ante nuestros asombrados ojos como una prueba definitiva que él ya conociera. Al escribir, Faulkner se coloca fuera del tiempo y del mundo, mirando hacia él con su ojo intemporal» (77).

Benet aprovecha la lectura crítica de Sartre que, acertadamente, entiende las anomalías en la gestión de la temporalidad narrativa en Faulkner como un intento de «despojar a la realidad de porvenir, es decir, de la dimensión de los actos y de la libertad» (1985 [1939]: 69). Lo peculiar de la temporalidad en la narrativa de Faulkner —en su artículo Sartre se refiere específicamente a *El ruido y la furia*, pero Benet en su texto hará extensible este elemento a toda su producción narrativa— es que los personajes de sus obras piensan su presente y su futuro como si ya hubieran acontecido, como si fueran *pasado*. El hombre, para Faulkner, es una criatura privada de lo posible, que se explica solamente por lo que era, no por lo que es ni por lo que será: «el pasado gana con ello una especie de superrealidad: sus contornos son duros y claros, inmutables; el presente, innombrable y fugitivo, se defiende mal contra él, está lleno de agujeros y por esos agujeros le invaden las cosas pasadas, fijas, inmóviles» (Sartre: 66). El absurdo que deriva de la decisión de Faulkner de someter a los personajes de su universo narrativo a este futuro que solo se deja pensar como si ya hubiese pasado, a este presente que ya ha sido, lleva a Sartre a rechazar la metafísica implícita en sus obras, a desecharla en favor de una visión del hombre que sepa dar mejor cuenta del desarrollo humano en la temporalidad como es, por ejemplo, la metafísica de Heidegger. Sartre, en efecto, concluye su breve ensayo afirmando, a propósito de la obra de Faulkner: «Me gusta su arte, pero no creo en su metafísica. La pérdida de esperanza no quita a la realidad humana sus posibilidades», y cita *Ser y Tiempo* de Heidegger para defender que la desesperanza no es la única manera de relacionarse con la falta de posibilidades que

puede caracterizar ciertas experiencias humanas, sino que es solamente «una manera de vivir con respecto a [la pérdida de] estas mismas posibilidades» (72).

Benet sigue a Sartre en su análisis, pero no en sus conclusiones. Está de acuerdo en que Faulkner decapita al tiempo del futuro, reduciéndolo todo a un pasado que determina y fagocita al porvenir⁴¹. Sin embargo, el error de Sartre y su drama, según Benet, residen en el hecho de oscilar entre dos metafísicas irreconciliables, la de Heidegger y la de Faulkner: «Heidegger es un hombre de nosotros, que nos ayuda a mirar hacia adelante; el Faulkner que escribe novelas es un hombre que se ha salido de entre nosotros y luego nos mira. Se ha colocado delante del tiempo; así, si la muerte fuera un depósito con conciencia y sentidos vería la vida como la ve Faulkner» (Benet 2007 [1951]: 73). El realismo de Faulkner ha perdido todos los atributos de la transparencia, porque Faulkner se ha colocado en la perspectiva de una muerte previa. El suyo es un *realismo póstumo*, como solo podría serlo el de un hombre que contemplara la sucesión de los eventos de su propia vida, observándolos desde su punto final. Desde allí, sería evidente la necesidad ineluctable de todas aquellas determinaciones que, desde el primer instante, contienen el dibujo de la trayectoria futura que, desde dentro e ilusoriamente, se percibe como el fruto de nuestra libre elección, y que constituye lo que más genuinamente se reconoce como la propia libertad, el propio futuro. Según Benet, es el *estilo* la herramienta mediante la cual Faulkner consigue llevar a cabo esta operación, la de salirse del mundo y de volver a crearlo mediante el lenguaje. Es por esta razón por la que Faulkner representa, para Benet, un punto de inflexión tan importante en la historia de la literatura, porque ha desechado la herramienta de la escritura mimética para valerse de otra, más eficaz y poderosa, mediante la cual reflejar la vida en toda su complejidad, en su naturaleza intrínsecamente misteriosa. María-Elena Bravo, que ha dedicado un entero volumen a estudiar la recepción de Faulkner en España, y un exhaustivo capítulo a la influencia de Faulkner en Benet, recoge en su texto una interesante entrevista con Benet en la que, entre otras cosas, el escritor explica

⁴¹ Según Herzberger, en efecto, este es un rasgo común a los mejores escritores del modernismo literario del siglo XX —Proust, Joyce, Faulkner, Dos Passos, Gide, Woolf— que luchan para manipular el tiempo narrativo, «mutilándolo cada uno a su manera» (1984: 30). En este sentido, Benet, al apropiarse de Faulkner, estaría entroncando con la tradición de la modernidad internacional de entreguerras.

claramente en qué consiste el gesto rupturista de Faulkner: «Es difícil sustraerse a la mimética del siglo XIX que es tan cotidiana y que corresponde de una manera ortodoxa a la ecuación lenguaje-existencia. Faulkner es uno de los novelistas que rompen con ese mimetismo: hace una distinción entre el lenguaje y la mimética de lo que le rodea» (Benet, en Bravo 1985: 270).

La genialidad de Faulkner y su generosidad, en opinión de Benet, residen en que en vez de relatarnos con todos sus detalles menores una historia que no nos pertenece —una historia condenada a reproducir solamente los aspectos superficiales e ilusorios de nuestra condición humana— nos deja asombrados delante de todo un *mundo para nosotros*. Faulkner se instala de pleno en este territorio ambiguo, contradictorio, paradójico y misterioso al que da acceso el estilo, operando una «trasposición del pensamiento a un terreno donde toda suerte de certeza es quimérica, cuestionable y estéril; donde no valen las acotaciones de racionalidad e irracionalidad y donde — gracias a la apertura que introducen la contradicción y el misterio— impera el espíritu de lucha de los contrarios» (Benet 1976 [1972a]: 53). Es especialmente relevante señalar la íntima correspondencia entre el valor literario que, desde sus tempranas lecturas, Benet reconoce y atribuye a la obra de Faulkner y la definición de estilo literario que él mismo articula a partir, por lo menos, de la publicación de *La inspiración y el estilo*. Si, como nos recuerda Benet, la realidad se presenta ante el escritor bajo un doble cariz, como *acoso y campo de acción*, Faulkner, en vez de ser acosado por ella y limitarse a reflejar su superficie, como en la famosa imagen del espejo estendhaliano, se sale de ella para luego recrearla en el lenguaje, mediante un estilo que reproduce su sibilino modo de desvelarse ocultándose, en la persuasión de que, incluso en las obras de arte representativas, el supremo goce estético:

no radica en la fidelidad de la representación, en la presencia de la realidad que con ella aparece y tras ella se esconde, sino en el nacimiento de la realidad artística, distinta de la realidad real, que sólo con la obra maestra del arte representativo sabe trascender a su condición representante y sacudirse el yugo de servidumbre que le unía a aquella. Es una emancipación y, como diría Adorno, toda obra maestra lleva dentro de sí el canto de alegría y petulancia del liberto (Benet 1970: 127).

Aquella *realidad artística*, cuyo surgimiento merced al poder del *estilo* representa ante todo una forma de emancipación de la *realidad real*, y de la condición representativa de la literatura, no es otra sino la que se ofrece a la mirada contemplativa del escritor, como mundo de la contradicción, de la paradoja, de la incertidumbre, como depositaria de un misterio presidido por la muerte, del cual resulta vano intentar extraer un conocimiento racional que sea aprovechable para desentrañar los enigmas inherentes a la condición humana. En la escritura de Faulkner hay —para usar las palabras de Benet— *un fondo de misterio y de cosa no resuelta* que deriva de la naturaleza misteriosa de la realidad misma. Por esta razón, se ha de entender que la dificultad de leer la obra de Faulkner, cierta oscuridad que cualquier lector o crítico advierte al adentrarse en sus páginas, no es el resultado de la búsqueda caprichosa de un autor que ha decidido poner a prueba la paciencia del lector, sino que responde a una exigencia que viene determinada por la naturaleza misma del objeto que se quiere representar, un objeto que no está más allá de la realidad, sino que es la realidad misma⁴². En el prólogo que Benet escribe para la traducción de Borges de *Las palmeras salvajes*, aclara este aspecto: «si la relación entre naturaleza y representación se ha complicado de tal suerte no es porque ésta u otra cualquiera obra literaria trate de investigar una cosa que está más allá de la realidad, sino porque adopta el mismo método sibilino de ésta para manifestarse mediante ocultaciones» (2007 [1970]: 84).

Una escritura ingenuamente mimética —transparente como el cristal de una ventana, en la famosa imagen orteguiana, o reflectante como el espejo estendhaliano— está

⁴² Es importante señalar la presencia de un factor al que Lázaro Carreter —y Villanueva con él— habían concedido especial importancia, en su análisis del concepto de realismo literario, a saber, la *pulsión realista*, reconocida como uno de los más poderosos motores de renovación en la tradición literaria. En efecto, incluso en el caso de Benet, puede detectarse en última instancia una apelación a la *realidad*, a partir de la cual se legitima el tipo de *realismo sui generis* que él atribuye a la escritura de Faulkner, un realismo *más realista* que el realismo mimético decimonónico, que era incapaz de emanciparse plenamente de las convenciones a las que la abocaba la obligación referencial. El rechazo de Benet no es rechazo al realismo literario *tout court*: apuntando a las insuficiencias de un cierto tipo de realismo —el realismo representativo, informativo y social que se había constituido en un repertorio de técnicas narrativas indefectibles en el contexto peninsular de posguerra—, Benet apostaba por otro realismo, que es justamente el que descubre a través de la obra de Faulkner.

condenada a representar tan sólo los aspectos más superficiales de la realidad, aquellos que son perceptibles y expresables a través del discurso racional y racionalizador que, sin embargo, no agota todo el dominio de lo existente, ni toda posibilidad de uso del lenguaje. El estilo, en cambio, abarca un territorio expresivo mucho más amplio, presentándose como el método que permite reproducir el *lenguaje sibilino de una realidad que se muestra ocultándose*. Según la célebre definición de Benet, el estilo cubre un espacio «que incluye al de la razón, con un mayor número de dimensiones que ella y dispuesto a particularizarse con ella», mediante el cual el escritor accede a «una oscura zona de su razón en que las ideas —si se pueden llamar así— no se hallan claramente perfiladas, no se corresponden con las palabras del diccionario ni admiten una expresión con las formas normales del lenguaje» (1999 [1966]: 201).⁴³ Esta concepción del estilo —que él reitera en más de un ensayo, pero que está ya perfectamente perfilada en las páginas de *La inspiración y el estilo*—, justifica preliminarmente una concepción de la literatura como vía de acceso a la realidad alternativa a la del conocimiento científico y racional: «el estilo de un escritor constituye una categoría (o una conciencia) distinta de la del conocimiento [...]. El escritor se encara con el mundo que le rodea menos mediante una ciencia cognoscitiva

⁴³ Siempre se insiste, y con buenas razones, en el hallazgo del estilo por parte de Benet, como herramienta clave mediante la cual acceder artísticamente a la recreación literaria de aquel misterio que es intrínseco a la experiencia humana. Sin embargo, es importante subrayar la importancia de la *inspiración*, concepto que acompaña al estilo ya en el título del célebre libro de ensayos de Benet, la cual debidamente conjurada por aquel, es responsable de insuflar el indispensable aliento vital en la materia literaria. Justamente en la relevancia de la inspiración para el funcionamiento de la dinámica creadora, radica la profunda crítica —de otra forma difícilmente comprensible— que Benet mueve a dos maestros del estilo como Poe y Flaubert, en el tercer apartado de *La inspiración y el estilo*, titulado «La ofensiva de 1850». Según Benet, en las doctrinas de Poe y de Flaubert «aletea, escondido, un espíritu racionalista que pretende reducir la estética a ciertas fórmulas de uso obligatorio» (1999 [1966]: 108). Son conocidos los célebres análisis que Poe dirige a sus poemas, a partir de la *Philosophy of composition*, o las afirmaciones de Flaubert, según las cuales no existe ningún tipo de inspiración capaz de resistir diez horas de trabajo de corrección. Sin embargo, para Benet: «Las musas siempre se dirigen al gusto, con un lenguaje que, diga lo que diga, siempre constituye una obra de arte: el escritor que lo recibe, se deja fascinar [...]. Cuando el escritor, en cambio, no acepta este acto de fascinación y exige de sí mismo que en todos sus juicios se hallen presentes los agentes de control de la razón, no hace sino expulsar de la fiesta a la única persona que en un momento puede animarla y cuya ausencia a la larga no puede disimularse por mucha que sea su ciencia retórica (109).

que gracias a una estilística que es la que le dicta la imagen general del universo y la que define, con particular precisión, aquellas áreas del mismo que deben ser abordadas con el conocimiento» (136). En una entrevista con Juan Pedro Quiñonero del año 1969, Benet explica con meridiana claridad el paralelismo y la divergencia en la manera de obrar del novelista y del filósofo (o pensador metafísico), apuntando a una cuestión que, como se verá a continuación, es crucial para entender la específica *epistemología de la literatura* que articula y defiende Benet en sus escritos:

Ha habido una raza de pensadores metafísicos que han trabajado con otros medios, con otros parámetros diferentes a los del novelista, pero en la misma dirección. Llamo novelista al poeta, al hombre que con la palabra ha querido recrear, inventar e investigar; y hay otro individuo con un conocimiento derivado de las leyes de la palabra, de las leyes del logos, con el que existe un paralelismo, aunque distanciado, que es el pensador, el filósofo, el metafísico. Tarde o temprano, habrá que buscar la conjunción entre metafísica y novela (1997 [1969b]: 32).

A distancia de casi treinta años desde la redacción de aquellos apuntes motivados por las primeras y apasionadas lecturas de Faulkner, y de más de veinte desde la redacción de los ensayos de *La inspiración y el estilo*, Benet dedica un largo ensayo a la definición de los contornos de aquel mundo *habitado por un fondo de misterio y de cosa no resuelta* al que el novelista se acerca más a partir de una estilística que de una ciencia cognoscitiva o una metafísica, delimitando claramente la frontera que lo separa de aquel otro mundo, al que se accede mediante la razón, siguiendo *las leyes del logos*. En la primera parte del largo ensayo titulado «La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad»⁴⁴, de forma muy parecida a la manera en que había descrito a

⁴⁴ Inicialmente, este largo ensayo organizado en tres partes fue publicado en *Del Pozo y el Numa. Un ensayo y una leyenda*, junto al relato corto «El Numa», que posteriormente se reeditará como texto independiente. No me es posible ahondar aquí en las razones de la decisión inicial de Benet de publicar este ensayo junto a la leyenda del Numa, cuyas importantes consecuencias habría que investigar debidamente. A propósito de la *desconfianza* de Benet en la validez de la separación de los géneros literario, Elide Pittarello alude al nexo entre este ensayo y la leyenda, manifiesto en el título que Benet había inicialmente pensado para esta obra: *Hybris*. En el caso de Benet, escribe Pittarello, el discurso ensayístico y el poético van de la mano, «como muestra materialmente el libro *Del pozo y del Numa (Un ensayo y una leyenda)* (1978): todo un atrevimiento editorial. El largo ensayo titulado «La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad» precede la leyenda de Numa, el guardián del bosque de

Faulkner como escritor que recrea su mundo literario a partir de la asunción de una *muerte previa*, Benet presenta al poeta de la antigüedad como aquel que, «incapaz de sustraerse al mundo del error y de la finitud, elude la tentación de la verdad mediante la sumisión a lo mortuorio» (1978: 28). Benet entiende la misión específica del *poeta* justamente a partir de su renuncia a la búsqueda de un punto de vista que pueda elevarse por encima de la condición humana y de la muerte, trascendiéndolas:

El poeta no quiere saber nada de metafísica (hasta la palabra le repugna) y pocas cosas puede haber para él tan insultantes como la pretensión de aprehender con la razón aquella fracción de su puesto en el mundo que le fue vedada a causa de una creación incompleta, de la imperfecta compleción de sus facultades que ningún acto de esas facultades puede ni podrá enmendar (16).

Mediante lo que Benet define enfáticamente como una *sumisión a lo mortuorio*, el poeta expresa su libre y plena renuncia a comprenderse más allá de su finitud, a figurarse aquellas realidades que, por su misma esencia, están más allá del conocimiento limitado de sus facultades.

De lo anterior se deduce que, muy al contrario de lo que afirman las ciencias sociales, la psicología o la antropología, para la literatura tal y como Benet la entiende, el conocimiento y el destino del hombre son dos realidades esencialmente heterogéneas, «el hombre no es paradigma de nada, y la humillante y dramática contradicción que encierra su destino jamás podrá ser desvelada» (1978: 29). La literatura, según Benet, trata siempre del ser humano en tanto que individuo, y de la vida como misterio custodiado por la muerte, que se yergue como un umbral que no puede ser trascendido por ningún esfuerzo racionalista. En efecto, para transformar la *dramática contradicción* del destino humano y convertirla en conocimiento —para extraer del hombre algún paradigma que trascienda su finitud—, hay que *saltar por encima de la muerte*, tratando de explicarla como si fuera simplemente un fenómeno más entre los otros. Esto es lo que hacen habitualmente los que Benet tilda de *profesionales del conocimiento*, filósofos, psicólogos, antropólogos, sociólogos, para quienes la muerte, al ser un

Mantua de *Volverás a Región*. Se comprende por qué el título tachado en la copia mecanografiada que guarda la Biblioteca Nacional es *Hybris*, la transgresión helénica del orden establecido por los dioses o, en una acepción actual, la mezcla de elementos de distinta naturaleza» (2023: 50).

fenómeno que atañe al hombre como individuo, pero no al género humano en tanto que abstracción y colectividad, no es más que un tema entre muchos otros. Los argumentos de su interés, «sobre los que pretenden formular leyes inviolables e inmortales— son los que, albergados por los seres que mueren, no mueren con ellos sino que se transmiten. ¿Las esencias? ¿Las ideas? Lo que sea, con tal que sea transmisible, imperecedero y común» (24). A la pretensión de estos profesionales del conocimiento de alzarse por encima de la muerte, para extraer de la finitud de la experiencia humana aquellas leyes eternas e inviolables que *no mueren con él*, y que constituyen la base sobre la que está edificado el sólido edificio de las ciencias, el poeta responde con una vocación de signo completamente opuesto, siguiendo una inclinación que le lleva a interesarse por el caso particular, por aquello que es único, finito, irrepetible y caprichoso: «[el poeta] no da importancia al conocimiento de las cosas habituales y los fenómenos repetitivos [...], contempla con desdén (y como un paso atrás) el esfuerzo de la ciencia por dar una respuesta al estado actual del hombre como un enigma» (12). Porque, para el poeta:

mucha mayor importancia que el intento de acotar y resolver, cuando es posible, los numerosos enigmas de la naturaleza, de la sociedad, del hombre o de la historia —funciones éstas que corresponden de lleno a las ciencias— tiene el deseo de presentarlos, de preservarlos, de conservarlos en su insondable oscuridad, de demostrar la insuficiencia gnoseológica y la insolubilidad de aquéllos; e incluso llevando a su extremo esa en parte doctrinaria posición, de fomentar la invención de aquella clase de misterio que por su naturaleza se encuentra y se encontrará siempre más allá del poder del conocimiento (1976 [1972a]: 49).

Benet describe la actitud del poeta de la antigüedad frente a las *tentaciones del conocimiento*, mediante un maravilloso símil en que lo compara a aquellos expertos mercaderes que, ante un nuevo producto prometedor, que sin duda aportará muchos beneficios a los que decidan venderlo y promoverlo, prefieren quedarse con los pocos pero seguros ingresos que sabrán extraer de la venta de la única mercadería que siempre ha constituido la esencia específica de sus negocios. En esta decisión inicial y capital, Benet cifra el momento originario en que el hombre de letras renuncia a ocupar un lugar de centralidad en la articulación del pensamiento social: «[el poeta de la antigüedad] prefirió perder el puesto rector del pensamiento social antes que incluir en su repertorio aquellas ideas que podían ser las mismas para un hombre que para otro, que se

pretendían comunes a toda la humanidad por su condición exclusivamente racional y que habían de constituir el punto de partida de la actividad filosófica y científica» (1978: 21). A Benet le interesa subrayar el voluntarismo de la decisión del poeta que *no fue profeta, ni filósofo, ni sociólogo ni historiador por voluntad propia*, y no porque estas disciplinas aún no se hubieran constituido históricamente como saberes autónomos. Aquí Benet parece haber dejado definitivamente atrás la posibilidad de encontrar una síntesis entre metafísica y novela de la que hablaba en su entrevista de 1969. En efecto, en la última de las tres partes de «La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad», Benet aprovecha casi como un pretexto argumentativo el comentario de la novela de Thomas Mann *José y sus hermanos*, dedicada al célebre episodio bíblico, para presentar la bajada de José al pozo como símbolo de una cesura, de un corte que vendría a marcar un antes y un después en la historia del pensamiento, representado por el advenimiento de la filosofía y de la ciencia y el consecuente divorcio de la literatura, que en la vida de José se traduce en una irrecuperable pérdida de la inocencia y de la espontaneidad en la expresión de sus talentos expresivos. Benet insiste en el carácter irreparable de aquel *pecado original* de la filosofía que «fue cometido una vez para siempre y no hay poder que lo perdone u olvide» y, más adelante, aclara a propósito del episodio del pozo:

Mann insiste en este tema que dividirá la vida de José de tal manera que han de considerarse dos hombres distintos, pero la vida que nos ha sido narrada es la del que sobrevive; del que quedó gimiendo no sabremos nunca nada pues el que cobraron los madianitas era un joven metamorfoseado, decidido a utilizar sus facultades con método y disimulo para cumplir el designio divino: era la ciencia. El arte literario quedó sepulto, reducido a un gemido frustrado por la liberación y un afán por la protesta ahogado por las nuevas posibilidades de prosperidad (1978: 93).

A pesar de la irreconciliable separación entre el poeta (escritor, novelista) y el pensador metafísico o el hombre de ciencia, el poeta no desprecia en absoluto el valor del conocimiento científico, sino que simplemente observa al mundo y al hombre de una forma para la cual este tipo de conocimiento resulta parcial, insatisfactorio, incluso absurdamente pretencioso. Como ya se ha visto en la específica noción de estilo que propone Benet —como herramienta que cubre un espacio de expresión y de

investigación que incluye al de la razón, pero con un número mayor de dimensiones que ella— queda claro que:

no es que [el poeta] desprecie a la ciencia, sino que no se limitará a repetir una y otra vez su experiencia dentro del área iluminada por ella. No es que haga oídos sordos a sus postulados; sencillamente lo único que trata de recordar es que el ámbito iluminado por la ciencia está rodeado de un espacio en tinieblas tan extenso que ha de parecer ridícula la pretensión de limitar la existencia al hábitat del conocimiento (1976 [1972a]: 51).

Benet recurre a la famosa imagen faulkneriana del fósforo cuya luz, lejos de despejar las tinieblas, tan solo muestra su horror y la vastedad de su extensión, para desmontar la ilusoria y pretenciosa opinión de que el avance de la razón llegará un día a cubrir el universo del hombre, desterrando las tinieblas e instaurando el universo del saber⁴⁵. Por el contrario, el hombre de letras, «convencido que a mayor velocidad que progresa el saber siempre necesitado de devorar su propio terreno, crece el ámbito de lo desconocido [...], está por vocación obligado a recusar para sí y contemplar con un casi absoluto desdén» cualquier tipo de creencia racionalista (1976 [1972b]: 77). En virtud de este profundo desdén, la literatura está en condiciones de abrazar plenamente aquellos elementos expulsados del dominio de la razón: lo individual y lo particular, lo irreplicable, lo que no conlleva separación entre sujeto y objeto, lo que presupone su contradicción. En efecto, para el tipo de conocimiento específico que produce lo literario, la contradicción no representa un obstáculo, ni tiene que ser entendida de forma puramente instrumental como momento previo a aquella posterior desambiguación que llegará merced la aplicación del correcto silogismo. Lo que funda *negativamente* la posibilidad de la ciencia, el principio de no contradicción como

⁴⁵ En «Extempore», ensayo publicado en *Puerta de Tierra* (1970), Benet aplica esta misma dicotomía a la relación entre pasión y razón, presentando el carácter radicalmente inconmensurable de estas dos dimensiones: «La cortadura pasional enseña al hombre de manera radical —y a menudo con dolor— cómo la serie racional es sólo una apariencia que dista mucho de ser completa; cómo el continuo por donde en verdad fluye su vida carece de una estructura racional a la que se superpone una ordenación [...]. Filosofía y religión han pretendido consolar al hombre tratando de convencerle de que esa discontinuidad de la razón no era más que el preludio de una racionalidad continua; su afán era parecido al de ese navegante que ansioso de tocar tierra firme insiste en persuadir a su tripulación de que esos arrecifes e islotes inhabitables, son el anuncio del continente deseado» (1970: 110).

exclusión de los contrarios y de los opuestos, conforma para el hombre de letras todo un ámbito de trabajo, una inagotable fuente de estímulos y de inspiración. El tipo de conocimiento que, tras la lectura de *Macbeth* de Shakespeare, se puede extraer acerca del destino de Macbeth, apenas es válido para cualquier otro caso que no sea el suyo. Benet se detiene en el análisis de un verso del acto III, en que Macbeth afirma que *las cosas mal empezadas se robustecen con el crimen*, para evidenciar cómo, desde el punto de vista del saber literario, tienen tanta validez también afirmaciones contrarias a la anterior, como que *las cosas bien empezadas se robustecen con el bien*, o incluso que *las cosas mal empezadas se robustecen con el bien*, aludiendo a la especificidad de un saber, el de la literatura, que está «constituido por leyes y aforismos que dejan lugar a sus opuestos», produciendo un tipo de gnosis que, «más que elucidar la naturaleza del hombre lo que consigue es acentuar su misterio e, indirectamente, demostrar la vanidad, la futilidad e insuficiencia de la gnosis. Tal gnosis —desde el punto de vista de este hombre de letras— será eficaz para cada caso particular y el dictado al que apunta solamente aplicable al destino de Macbeth: a duras penas cualquier otro por muy parecidas que sean las circunstancias en las que se mueva» (1976 [1972a]: 59). Con su renuncia al principio de no contradicción, que le abre el acceso al territorio abarcado por el estilo, Benet «no implica los dos saberes en el antagonismo radical de los contrarios», en cambio, se desplaza hacia el «predilecto ámbito de la incertidumbre donde cabe lo ignorado, lo potencial, lo que aún no existe simplemente por carecer de nombre» (Pittarello 2023: 49). La vocación de Benet hacia la *incertidumbre* que señala Pittarello, no le lleva a renunciar a la indagación de la realidad, sino a llevarla hasta el extremo de abrir *camino que no tienen que llevar a ninguna parte*, a seguir adelante adentrándose en los dominios de la contradicción y de los opuestos, investigando todo *lo que siempre se nos sustrae* «prescindiendo de los dispositivos de la razón, atendiendo más bien a los fenómenos como la criatura mortal que no se resigna a la ignorancia ni se aferra a la ilusión» (63).

El punto culminante de esta articulada renuncia a los dispositivos de la razón, que surge del reconocimiento de la importancia y del valor específico del saber literario, se alcanza cuando el poeta se entrega por completo a la comprensión de la esencia no intelectual de la naturaleza viviente, aquella que actúa *sin necesidad del divorcio entre*

sujeto y objeto. Benet presta atención a una evidencia que, por obvia e incontestable, pasa desapercibida a la atención de todos aquellos entusiastas racionalistas que se figuran el uso de la razón como punto álgido de la creación, como proceso esencial para el mantenimiento y el funcionamiento de lo existente. A este respecto, Benet opera una inversión radical de los términos, enfocándose en la existencia de todas aquellas transacciones —que evidentemente conforman la absoluta mayoría de los procesos existentes, que existieron y que existirán— que se desarrollan al margen de la separación entre sujeto y objeto, otro pilar que, a la par del principio de no contradicción, pertenece a los cimientos del pensamiento científico y racional⁴⁶:

Toda la naturaleza viviente está montada sobre un conocimiento no intelectual en el que cada operación en particular queda cumplida sin necesidad de divorcio entre sujeto conocedor y objeto conocido. Si este espíritu no intelectual tiene trazada una línea de crecimiento o de supervivencia, bien puede decirse que el conocimiento intelectual apenas podrá rectificarla y que, a lo más, aquél vendrá a provechar el saber para reforzar o acelerar su trayectoria (1978: 29-30).

En contra de lo que cualquier teoría antropocéntrica fundada en la centralidad de la razón vendría a decir, Benet reafirma la preponderancia de *lo real* no intelectual y no

⁴⁶ Pittarello ha profundizado en la cercanía entre la peculiar epistemología reivindicada por Benet y los descubrimientos de la ciencia contemporánea que parecen haber achicado la distancia entre conocimiento científico y conocimiento literario tal y como él lo planteaba, confiriendo tal vez un matiz distinto a aquella futura *síntesis entre metafísica y novela* que Benet preconizaba. Refiriéndose al personaje del doctor Sebastián de *Volverás a Región* que, si bien no creía en los presagios, no podía dejar de confiar en los *prejuicios locales*, según los cuales existía una relación entre dos o más series de acontecimientos *que ninguna ciencia podía resumir*, en virtud de la cual *todos los años que florecían los jacintos había una muerte violenta en Mantua*, Pittarello introduce una sugerente reflexión acerca de aquellos fenómenos descritos por la física del *caos* «que se relacionan de forma no lineal y evolucionan de manera imprevisible», y afirma: «la circunstancia del doctor Sebastián se puede adscribir a la física del caos, en una acepción del lexema que ahora figura también, en tercer y último lugar, en el diccionario de la RAE. La definición más concisa es la del físico matemático David Ruelle, según el cual hay caos cuando pequeñas causas producen grandes efectos [...]. Ya en 1907 Henri Poincaré había dicho que el azar, tan presente en toda la obra de Benet, no mide otra cosa que nuestra ignorancia de las leyes que rigen los fenómenos» (2023: 58), una consideración que, como ya se ha visto, parece hacer eco a aquella frase de Faulkner, que tanto le gustaba a Benet, acerca de la *luz de fósforo de la razón* que, lejos de despejar las tinieblas, tan solo muestra su horror y la vastedad de su extensión.

intelectualizado como responsable de la existencia y de la evolución de la vida, mucho más allá de las operaciones regidas o informadas por un pensamiento racional que, en una hipotética *marcha del espíritu*, no sería sino una herramienta de la que este espíritu no intelectual podría servirse para sus fines específicos.

Al recapitular los principales elementos del itinerario que he intentado trazar en este segundo apartado, puede decirse que es gracias a la lectura de la obra de Faulkner que Benet descubre, por vez primera, las características del mundo del hombre como espacio de sumisión a la contradicción, a la paradoja, a la incertidumbre y a la muerte, y el estilo como herramienta para recrear este mundo en la realidad artística. La *sumisión a lo mortuorio* es también el punto de llegada del poeta de la antigüedad, que se resuelve a eludir definitivamente las tentaciones de la verdad y del conocimiento racional y establece para su arte unos límites infranqueables, dentro de los cuales aplicar la maestría de su oficio. Existe una íntima conexión entre esta primera y originaria *renuncia* del poeta de la antigüedad —renuncia al conocimiento de la metafísica y de la ciencia pero, también, renuncia a ocupar un puesto rector en la organización social del pensamiento—, y aquella segunda renuncia, ya en plena modernidad, a la *armónica avenencia* entre arte y vida, mediante la cual los hombres de letras se divorcian de la sociedad y se retiran hacia un espacio de creación puro y autónomo, en el que pueden ocuparse libremente de sus quehaceres artísticos. En efecto, si la primera permite establecer las condiciones de posibilidad para el futuro desarrollo de la literatura tal y como la conocemos, la segunda, viene a reiterar esta decisión en un momento en que, con el proliferar de las disciplinas sociales colindantes con la literatura, la novela corre el riesgo de competir en un campo que no le es propio. Frente a esta situación, Benet considera que la mejor opción es encerrarse definitivamente en la *fortaleza inexpugnable* de una literatura pura, como una metrópoli que, en vez de competir con las nuevas republicas que la rodean, les reconoce y se reconoce plena autonomía: «la novela informativa ha terminado —tras reconocer la capacidad de las nuevas repúblicas para gobernar tal función—, y de sus ruinas la vieja metrópoli literaria decide edificar una fortaleza inexpugnable asentada en los límites de la *literatura-antes-que-otra-cosa*. Murió el naturalismo y se agotó la novela realista y social» (1999 [1966]: 161). En el próximo apartado, intentaré describir el valor de este repliegue en lo *estético* desde un

punto de vista sociológico, con el objetivo de interpretar el rápido éxito de la propuesta de Benet, al mismo tiempo que las razones de su precoz obsolescencia. Lo que sugiero es que la propuesta de Benet —su radical apuesta por el estilo y por la autonomía del hecho literario—, adquiere inmediata relevancia en el campo literario peninsular de mediados de los años sesenta, no tanto porque inaugure un camino literario ejemplar o alentador para aquellos escritores que se declararán abiertamente discípulos o seguidores de Benet, sino porque encarna una ruptura con respecto a los valores literarios que se habían consolidado a partir de los años cincuenta, a la que los jóvenes escritores de su época estaban especialmente receptivos.

3.1.3. Benet *profeta* de una literatura intemporal

Una vez reunidos los principales elementos de la singular *teoría del conocimiento literario* que Benet articula en sus ensayos, y señalada la importancia que su específica *epistemología de la literatura* adquiere como núcleo teórico que sustenta la necesidad y la posibilidad de la defensa de la plena autonomía del campo literario, me parece útil valorar el sentido de este repliegue en lo puramente estético como *toma de posesión* de un determinado espacio en el campo literario peninsular de finales de los años sesenta. A este propósito, voy a comentar brevemente la centralidad que Bourdieu reconoce a las figuras de Baudelaire y de Flaubert, en el proceso de autonomización del campo literario de la Francia del siglo XIX. A partir de la lectura de Bourdieu, intentaré subrayar las evidentes coincidencias con la propuesta estética de Benet, presentando su irrupción en el debate literario de la España tardofranquista como una reactualización de este proceso fundacional, en un momento en que la autonomía del campo cultural había sido seriamente puesta en discusión por el rol comprometido que la literatura había asumido, en respuesta a las injerencias de la dictadura franquista.

En el apartado dedicado a la metodología, he apuntado a la importancia que reviste, para Bourdieu, la tensión entre los nuevos actores del campo cultural y los que ya están sólidamente establecidos en él, que se expresa en la oposición entre los defensores del orden constituido y los que apuestan por la subversión de las reglas, que Bourdieu

interpreta a través de la relación de oposición y complementariedad que une la figura del *sacerdote* a la del *profeta*, analizada por Max Weber en sus estudios sobre el campo religioso. Según Weber, los *sacerdotes* son los encargados de delimitar sistemáticamente la doctrina victoriosa y de defenderla «contra los ataques proféticos, estableciendo lo que tiene o no valor sagrado y haciéndolo penetrar en la fe de los laicos» (Bourdieu 2010 [1967]: 270). La *ruptura herética*, que se produce mediante el esfuerzo del *profeta* por sustituir la antigua doctrina con la nueva, es la que lleva el peso y la responsabilidad de los cambios paradigmáticos. También he comentado que, en la dinámica interna del campo literario, esto se traduce en unas constantes tensiones, que son el producto de «la lucha entre quienes, debido a la posición (temporalmente) dominante que ocupan en el campo [...] propenden a la conservación [...] del orden simbólico establecido, y quienes propenden a la *ruptura herética*, a la crítica de las formas establecidas, a la subversión de los modelos en vigor o al retorno de la pureza de los orígenes» (Bourdieu 1997 [1992]: 308). Este enfrentamiento constante entre *norma* y *herejía*, tiene su modelo ejemplar y fundacional en la lucha por la conquista de la pureza y de la autonomía del campo en tanto que, en la jerarquía de los principios rectores del campo cultural, la independencia respecto a los valores externos ocupa un lugar de absoluta preminencia, constituyéndose como una suerte de *conditio sine qua non* de acceso al campo, hasta el punto de que «todos aquellos que intentan afirmarse como miembros de pleno derecho en el mundo del arte, y especialmente aquellos que pretenden ocupar en él posiciones dominantes, se sentirán obligados a manifestar su independencia respecto a los poderes externos, políticos o económicos» (99).

Sin embargo, cuando el campo aún se encuentra en el proceso de constitución como espacio autónomo, «los principios de autonomía que se convertirán en mecanismos objetivos, inmanentes a la lógica del campo, residen aún, en su mayor parte, en las disposiciones y las acciones de los agentes» (175). Por esta razón, los *profetas* tienen la responsabilidad de introducir mediante su lucha heroica aquellos principios que ellos mismos encarnan, mediante los cuales el campo pueda dotarse definitivamente de sus propias reglas de juego, emancipándose de aquellos principios que rigen en los otros campos colindantes, o que lo quieren englobar. En virtud de esta dinámica específica, una vez agotada su misión profética, toda subversión de la norma está destinada a caer

en la obsolescencia, por su misma capacidad de imponerse y de ser integrada como principio normativo en el interior del campo. Paradójicamente, observa Bourdieu, «los actos extra-ordinarios de ruptura profética que los héroes fundadores tienen que llevar a cabo sirven para crear las condiciones adecuadas para que se vuelvan inútiles los héroes y el heroísmo de los inicios» (109).

En el progresivo consolidarse de la autonomía del campo literario en la Francia del siglo XIX, Bourdieu atribuye a Baudelaire y a Flaubert un rol central, subrayando el vínculo existente entre la afirmación de la supremacía del estilo —de la forma, si se quiere— sobre la materia narrada, como la expresión más profunda y rotunda de aquella revolución estética que culminará con el emerger del campo literario como espacio autónomo, y del arte puro o del *arte por el arte* como expresión más legítima del quehacer artístico. Así, refiriéndose a la labor *profética* de Baudelaire y de Flaubert, Bourdieu la describe como una verdadera revolución, que pivota alrededor de una fe absoluta en el poder transformador del medio artístico, en la eficacia de la escritura:

La revolución estética sólo puede realizarse estéticamente: no basta con constituir como bello lo que la estética oficial excluye, con rehabilitar los temas modernos, viles o mediocres; hay que afirmar el poder que pertenece al arte de constituirlo todo gracias a la virtud de la forma (escribir bien lo mediocre), de transmutarlo todo en obra de arte gracias a la eficacia de la propia escritura (1997 [1992]: 164).

A continuación, Bourdieu cita directamente las palabras de Flaubert, en una carta dirigida a Louise Colet, del 16 de enero de 1852, en la que Flaubert afirma algo que bien podría haber escrito el mismo Benet, en uno de los muchos ensayos comentados hasta aquí: «no hay temas bonitos ni feos y casi podría establecerse como axioma, planteado desde el punto de vista del *arte puro*, que no hay tema de ningún tipo, pues el estilo por sí solo ya es una manera absoluta de ver las cosas» (citado en Bourdieu 1997 [1992]: 165). No es el único momento en que en las páginas de Bourdieu dedicadas a Flaubert y Baudelaire parecen aflorar las palabras y las opiniones del mismo Benet. En efecto, apenas pocas líneas más adelante, refiriéndose esta vez a la escritura de Baudelaire, Bourdieu escribe algo que recuerda muy de cerca la descripción que hace el joven Benet del específico *realismo* que reconoce en la escritura de Faulkner:

Paradójicamente, el trabajo puro sobre la forma pura, ejercicio formal por excelencia, hace surgir, como por arte de encantamiento, una realidad más real que la que se ofrece inmediatamente a los sentidos y en la que se detienen los enamorados ingenuos de la realidad [...]. Baudelaire se propone abolir la distinción entre la forma y el fondo, el estilo y el mensaje (Bourdieu 1992: 167).

Vuelve a aparecer aquí, en efecto, la referencia a una *realidad más real* de la que se ofrece a través de los sentidos, expresión que emplea el mismo Benet para referirse a aquella realidad artística que ya se ha emancipado de los lazos representacionales, y que surge gracias a la intervención del estilo. En el planteamiento de Baudelaire y de Flaubert, Bourdieu describe algo muy parecido: también en este caso, el énfasis está puesto en el estilo como método privilegiado para abordar y resolver el problema de la creación artística, en cuyo poder transformador descansa la posibilidad y la necesidad de la posterior defensa de un arte ya completamente emancipado de su función mimética e informativa, que se repliega en unos dominios puramente estéticos. Bourdieu observa, a propósito de Flaubert, la aparente contradicción que representan sus escritos, que eran considerados *realistas*, sin duda por su temática, al mismo tiempo que subvertían la lógica del *realismo* transparente y mimético, porque estaban bien escritos, porque tenían *estilo*, porque eran el fruto de un elaborado y artificioso trabajo artístico que los colocaba en las antípodas de la transparencia fotográfica del realismo informativo (1997 [1992]: 151).

Ya he comentado (nota 43), que existe una clara discrepancia entre el entendimiento del estilo en Benet, como herramienta que trabaja en combinación con la inspiración —por lo tanto, abierta a recibir el vivificador influjo de elementos misteriosos e irracionales—, y la aspiración racionalizadora de autores como Poe o Flaubert, de convertir el estilo en un mecanismo plenamente dominado por la voluntad y el esfuerzo del autor, en un artificio mediante el cual conseguir un determinado efecto en el lector, que se pueda explicar y analizar por completo mediante procesos lógicos. Lo que aquí estoy intentando subrayar, al margen de esta importante divergencia, es el énfasis que tanto Baudelaire y Flaubert, como Benet, ponen en la importancia de medir el valor literario de una determinada obra a partir de criterios autónomos y referidos exclusivamente al dominio de lo artístico. En efecto, al margen de esta divergencia en el entendimiento del

funcionamiento del estilo, la convergencia entre la revolución estética planteada por Baudelaire y Flaubert y la propuesta estética de Benet es patente, y deriva de su voluntad común de situar el valor de lo literario en la manera de decir y no en lo dicho. Benet lo repite hasta la saciedad en *La inspiración y el estilo*, cuando afirma que: «la cosa literaria sólo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto» (1999 [1966]: 170); o cuando, refiriéndose a la novela realista decimonónica, escribe: «yo creo que la novela informativa, la novela docente, es una mezcla inestable en el tiempo porque tarde o temprano el componente de información se evapora para dejar un residuo que sólo puede tener sabor literario [...]. Eso quiere decir que el interés no puede radicar en la información en sí [...] sino en aquel estilo narrativo que haga permanentemente interesante un conocimiento que ha dejado de tener actualidad» (173-174); pero, también, cuando defiende el inmenso poder del estilo, capaz no solamente de romper el *cercos* de la censura, sino el de la realidad: «ninguna barrera puede prevalecer contra el estilo siendo así que se trata del esfuerzo del escritor por romper un cerco mucho más estrecho, permanente y riguroso: aquel que le impone el dictado de la realidad [...]. Esa realidad se presenta ante el escritor bajo un doble cariz: es acoso y es campo de acción. Mientras el escritor no cuenta con un instrumento para domarla se ve acosado por ella» (223).

Volviendo a la revolución estética que promueven Baudelaire y Flaubert, Bourdieu observa cómo la evolución del campo de producción cultural hacia una mayor autonomía va acompañada de un movimiento hacia una mayor *reflexividad* o sea, de un aumento del grado de autorreferencialidad de los elementos que contribuyen a establecer el valor de una determinada obra, en detrimento de la influencia de aquello que no depende del artificio artístico y del conocimiento específico de las *reglas del arte*, a saber, la materia narrada, el tema, la *realidad real*, por usar una expresión de Benet. Esto se aprecia, de forma inmediata, en la creciente importancia que adquieren todos los valores autónomos y específicos que son propios del campo literario, al mismo tiempo que se desautorizan y desprestigian los elementos de valoración heterónomos. Cobran prestigio la calidad literaria, el estilo de la escritura, el esfuerzo y el sacrificio

del escritor, o la dificultad⁴⁷ de lectura de una obra que, necesariamente, ya requiere de un lector familiarizado con los valores y el lenguaje propios del campo literario para ser debidamente apreciada y descifrada. Bourdieu resume de la siguiente manera las fases del paulatino desplazamiento de esta norma puramente estética hacia el interior del campo, que conduce a rechazar la intromisión de cualquier elemento que, *desde fuera*, pueda influir en el ámbito puro de la creación:

Hacer que se imponga la manera de decir sobre la cosa que se dice, sacrificar el sujeto, antaño directamente subordinado a la demanda, a la manera de tratarlo, al juego puro de los colores, de los valores y de las formas, doblegar el lenguaje para imponer la atención al lenguaje, todo eso equivale, en definitiva, a afirmar la especificidad y la insustituibilidad del producto y del productor destacando el aspecto más específico, más irremplazable del acto de producción. El artista recusa cualquier imposición o exigencia externa y afirma su dominio sobre lo que le define y que propiamente le pertenece, es decir la manera, la forma, el estilo (437-438).

Este *blindaje* del proceso creativo a cualquier intromisión que se interponga entre la voluntad creadora del escritor y la obra, se corresponde de forma palmaria con lo que plantea Benet en *La inspiración y el estilo*, cuando sugiere que la controvertida cuestión de las obligaciones morales del escritor, «cuyo estudio a partir de las perspectivas culturales, sociológicas y estéticas se ha llevado a cabo en todos los niveles», reciba un tratamiento «dentro de la sociedad restringida constituida por esas dos únicas personas, escritor y obra» (1999 [1966]: 53). Como ya se ha visto, en opinión de Benet, el escritor *comprometido* —el que no *aparta la vista ni un segundo* del contexto social y político— incumple su verdadera misión artística: lo moral en arte surge de la *compulsión*, una obligación hacia la obra que desemboca en un *estilo* mediante el cual el autor elabora el valioso pero incompleto material que le proporciona la *inspiración*. Es

⁴⁷ El gusto por lo difícil es justamente lo que, en distintas ocasiones, le reprocha Carmen Martín Gaité a Benet. Ya al comienzo de su relación epistolar, en una carta del 25 de noviembre de 1964, entre otras cosas, le aconsejaba a un Benet ocupado en la reescritura de *Volverás a Región*: «No te goces en desconcertar. Que el desconcierto, cuando lo tenga que haber, emane de las contradicciones del tema mismo, que esté en el tema [...] Deja solamente oscuro lo que también lo es para ti. Lucha antes por sacarlo a la luz» (Martín Gaité 2011: 44). Sobre esta divergencia en la manera de entender la relación entre dificultad y calidad literaria y, sobre todo, la relación entre autor y público lector, me detendré más adelante, al hablar del pensamiento literario de Martín Gaité.

en este espacio cerrado, presidido por la compulsión, que el escritor tiene que resolver el problema de su moral y libertad. Es lo mismo que le explica, por las mismas fechas, a Martín Gaité en una carta de marzo de 1965 cuando, citando nuevamente a Faulkner, afirma que «el deber de un artista para consigo mismo —y en relación con su obra— no está por encima de todo sino fuera de todo. No hay moral que respetar; tratar de hacerla intervenir [...] es como juzgar o prohibir a un hombre que cante en la calle» (2011 [1965]: 58).

Al acercarme a la conclusión de este capítulo, me gustaría integrar los factores de coincidencia entre la propuesta de Benet y la *revolución estética* que Bourdieu atribuye a Baudelaire y a Flaubert, con las reflexiones desarrolladas en los dos apartados anteriores, en los que he reconstruido el recorrido punteado por dos importantes *renuncias* —una que Benet sitúa en la antigüedad, y otra que se produce ya en plena modernidad—, mediante las cuales la literatura va delimitando claramente sus dominios, erigiendo unos confines infranqueables dentro de los cuales desarrollar su actividad, indispensables para preservar la esencia pura del quehacer artístico. Los confines de estos dominios, en perpetua definición, derivan del primordial reconocimiento, por parte del poeta de la antigüedad, de la literatura como una forma de conocimiento específico, alternativo a otras modalidades del saber vinculadas al uso de la razón, a través del cual el poeta accede a la realidad del hombre en tanto que individuo sujeto a la muerte. Más adelante, ya en plena modernidad, el hombre de letras tiene que volver a trazar la geometría de estos confines, definiendo el perímetro de una *metrópoli de la literatura* que renuncia definitivamente a la tentación de competir con aquellas disciplinas colindantes que la rodean como nuevas repúblicas del saber, encerrándose en la fortaleza inexpugnable de una literatura-antes-que-otra-cosa. En el contexto tardofranquista de finales de los años sesenta, Benet reactualiza estas renuncias, desempeñando un rol muy parecido al que Bourdieu atribuye a Baudelaire y Flaubert, para el establecimiento de la plena autonomía del campo literario en la Francia del siglo XIX. En virtud de esta dinámica, mediante la cual la verdad profética, una vez ganada la batalla, se introduce en el campo y se traduce en norma, la propuesta de Benet sufre un proceso de precoz obsolescencia, que permite explicar, por lo menos en parte,

la disparidad entre la rápida imposición y el relativo éxito de su reivindicación, frente a su escasa *descendencia* literaria.

En mi opinión, la propuesta de Benet adquiere inmediata relevancia en el campo literario peninsular de mediados de los años sesenta, no tanto porque inaugure un camino literario ejemplar o alentador para aquellos escritores que se declararían abiertamente sus discípulos o seguidores, sino porque encarna una ruptura con respecto a aquellos valores literarios que se habían consolidado a partir de los años cincuenta, y que habían cristalizado en una noción precaria de realismo orientado hacia el compromiso social. La ruptura *herética* de Benet no podía sino resultar especialmente sugerente a aquellos jóvenes escritores ansiosos de participar cuanto antes del *precoz posfranquismo* que empezó a gestarse mientras Franco aún seguía con vida y cuando, como se ha visto, la literatura social del antifranquismo militante ya era un cadáver cultural. Como es bien sabido, en efecto, todo un grupo de jóvenes escritores emergentes —Pere Gimferrer, Félix de Azúa, Molina Foix, Álvaro Pombo, Javier Marías, entre otros— interpreta muy pronto, ya a partir de comienzo de los setenta, la radicalidad de la propuesta estética de Benet como la manifestación de una voz realmente *profética*, que abre decididamente el horizonte literario de la época a perspectivas genuinamente innovadoras, apuntando a una literatura ya plenamente emancipada de la herencia de la Guerra Civil y del papel comprometido que la literatura había asumido frente a la dictadura. El hecho de que, a pesar de considerar a Benet como mentor y guía, ninguno de los escritores antes mencionados emprenda un camino literario semejante al suyo, ni asuma la radicalidad de una escritura en la que el autor está dispuesto a sacrificar hasta la posibilidad misma de la comunicación con el lector, para ir al encuentro del mensaje enigmático que las musas le dictan y que solo encuentra su plena expresión en la madurez de un estilo, se explica, al menos en parte, en razón de la obsolescencia que afecta a toda ruptura profética que, en cuanto es interiorizada en el seno del campo literario como norma, ha cumplido su misión. Por otra parte, como se ha visto, depende también de la noción específica de estilo que defiende Benet que, a diferencia de autores como Poe o Flaubert, no es reconducible a ninguna receta para la escritura, sino que es tan personal, intransferible, sibilina y misteriosa, como la misma realidad a la que apunta.

Cuando señala las insuficiencias del planteamiento social realista, Benet no está abriendo el camino a ninguna forma específica de literatura que pueda reconducirse a una *técnica*, ni inaugura un nuevo *-ismo* que tenga que sustituirse al anterior, ya he mencionado la distancia que Benet toma con respecto al *experimentalismo* del que muchos críticos le querían ver como padre o líder. Cuando apela al poder creador del *estilo*, Benet invoca una literatura intemporal, que se quiere medir exclusivamente consigo misma y que conecta directamente con aquella mirada del poeta de la antigüedad sobre la realidad, que descubre leyendo a Faulkner y que es, para Benet, el sello de toda literatura. En el fondo, como aclara el mismo Benet en distintas ocasiones, «el gran estilo se logra por el esfuerzo de superar, con el poder de la palabra, la grandeza de ciertos hechos extraordinarios y esto no es ni moderno ni antiguo, sino de siempre» (2007 [1971]: 59). A diferencia de lo que le ocurre al historiador, forzosamente anclado a la repetición de unos hechos concretos, la realidad que encuentra el poeta es, por incontestable, eterna. Insistiendo en un elemento central para la reivindicación de la autonomía de la literatura, Benet recuerda cómo, en su esfuerzo por «buscar un interés distinto al que los hechos encierran por sí mismos, y por escudriñar una realidad que se esconde tras los sucesos, tras las palabras y tras la razón», el poeta es «más filosófico, es más esforzado y es más sublime que el historiador porque sale en busca de unos hechos que no sólo desconoce, sino que ni siquiera sabe si existen; es más veraz [...] porque si los encuentra no tiene contestación ni contradicción posible; es, por fin, más serio porque trata de columbrar una realidad que al ser incontestable es eterna» (1999 [1966]: 206).

3.2. Rafael Sánchez Ferlosio. Elementos para una *ontología* (sociocultural) de la literatura

Al redactar el título de este apartado, soy consciente de la estridencia —de la injusticia o, directamente de la *violencia*, diría quizás Ferlosio—, que deriva de la aplicación de la etiqueta *ontología de la literatura* a la variedad de temas tocados por un escritor que

siempre ha conseguido eludir, desbordándolos, todo tipo de marbetes definitorios. Pensando en el talante del Ferlosio de finales de los años sesenta —enfrascado en aquellos *altos estudios eclesiásticos* caracterizados por la ingesta diaria de anfetaminas, con la consecuente alteración de los ciclos naturales de sueño y vigilia—, podría decirse que la amalgama ensayística que compone *Las semanas del jardín* —texto que ocupa un lugar central en el pensamiento de Ferlosio, y en el análisis que presento en estas páginas—, al ser el ecléctico derivado de unos quince años de solitaria, libérrima y autárquica actividad intelectual, no tolera ningún análisis secuestrado por un criterio interpretativo establecido de antemano. Por esta razón, aunque mi objetivo principal será describir la manera en que Ferlosio suspende cualquier actitud pragmática frente a determinadas entidades socioculturales y las constituye así en objeto de un análisis sistemático y científico, evidenciando la esencia social de aquellas *tendencias inerciales* «de las que nadie es en verdad sujeto y que precisan, como del aire, justamente de nuestra inconsciencia [...] para poder sostenerse y perdurar» (Ferlosio 2016 [1966]: 23), procuraré hacerlo sin renunciar a detenerme en algunos *nudos* del discurso ferlosiano, que mantienen intacta su opacidad bajo el prisma ontológico.

En el primer capítulo, reconstruiré el tortuoso itinerario que Ferlosio recorre en la primera de las *Semanas*, hasta avanzar la tesis de que buena parte de lo que constituye el cuerpo de convenciones primarias de la narratividad puede ser entendido como una hipóstasis inercial de funciones lingüísticas extraliterarias, y de mecanismos gramaticales inmediatamente accesibles, como normas de uso, a todo usuario del lenguaje común. Al profundizar en la analogía funcional entre estos mecanismos lingüísticos y las convenciones literarias, Ferlosio persigue la definición de un esquema abstracto de normas que denomina *derecho narrativo primario*: punto de encuentro ideal entre la obra literaria y la expectativa irreflexiva de los lectores, esquema formal privilegiado a partir del cual una obra es aceptada, por ser afín a un cierto *desideratum*, o rechazada en tanto que *estafa* o fraude. En línea con el entendimiento de las leyes de este derecho narrativo, Ferlosio identifica lo que comúnmente se llama narración realista como un *acta de capitulación* de la conciencia, que ya no se enfrenta a una genuina y original representación de la realidad, sino que queda hechizada por el simple *reflejo de sí misma*, en tanto que recibe el relato cotidiano tal y como la conciencia se lo

narra a sí misma cotidianamente, reencontrándose justamente con la «racionalización que [...] se ha fraguado para sobrevivir en esa realidad» (106).

En el segundo capítulo, una vez asentados los principios de la analogía funcional entre lenguaje y derecho narrativo, reconstruiré los pasos que da Ferlosio en la segunda de las *Semanas* para presentar la literatura en calidad de *texto* y de *figura*. Si, como más adelante mostraré, para Ferlosio la *figura* es una concreción material y sensible que, a pesar de poder adquirir funciones representativas, no posee el mismo grado de arbitrariedad del *signo*, o sea, que no puede ser sustituida por otra figura del mismo *valor* sin que ello sea percibido como una suerte de pérdida, traición o menoscabo de la información específica que vehicula, entonces no admite ningún proceso interpretativo asimilable al descifrado, en tanto que ello *desvirtuaría* la inmanencia intrínseca a su esencia sensible. Ferlosio condensa esta restricción interpretativa en la definición del *principio de patencia*, limitando el derecho a la plena existencia literaria a aquellos elementos textuales que contribuyen, gracias a su inmediata presencia a la atención del lector, a la producción de un determinado *efecto* que este pueda advertir, sin necesidad de interrumpir la lectura horizontal del texto. Una vez desautorizados los métodos interpretativos que *bucean* en las entrañas de los textos literarios para extraer de sus profundidades supuestos *tesoros escondidos*, el discurso de Ferlosio se detiene en el umbral de una de las cuestiones más fascinantes de las *Semanas*, la contraposición entre *genitum* y *factum*, que culmina el juego de oposiciones binarias que Ferlosio ha cultivado a lo largo de toda la obra, enfrentando el placer funcional objetivo al placer funcional subjetivo, los acontecimientos a los textos, los bienes a los valores, las figuras a los signos, el tiempo consuntivo al tiempo adquisitivo. La inopinada irrupción de lo *genitum*, en literatura, reproduce la oposición dialéctica entre todo aquello que elude una definición porque no puede ser previsto, ni descifrado, ni apresado por el concepto, en virtud de su propia esencia singular y efímera, y aquello que posee el valor, la fuerza, la evidencia —y con ello, toda la *violencia*— de lo ineluctable, de todo lo que exhibe el carácter de necesidad propio de los *hechos* que han colonizado el espacio de posibilidad de *aquello que habría podido ser de otro modo* y nunca fue.

En el último capítulo —saliendo finalmente del tupido *jardín* de las *Semanas*—, intentaré analizar el alcance y los límites de la crítica negativa de Ferlosio en el campo literario de finales de los años sesenta, en contraposición con la postura *profética* de Benet. Si, en el caso de Benet, el divorcio entre hombre de letras y sociedad producía, entre otras cosas, las condiciones de posibilidad que permitían que el escritor saliera al encuentro de una realidad artística misteriosa, contradictoria, *incontestable* y *eterna*, que ampliaba el horizonte epistemológico trazado por la razón, la metafísica y las ciencias, en Ferlosio prevalece el momento crítico y negativo, inhabilitando (aunque no del todo, claro está) la contraparte positiva y constructiva. El prolongado *silencio editorial* de Ferlosio, posterior a la publicación de *El Jarama*, puede ser leído como un genuino debilitamiento de la *illusio*, entendida como adhesión irreflexiva al juego social del escritor —a aquel *grotesco papelón del literato*, como lo definirá en «La forja de un plumífero» (1998)—, como la puesta en entredicho de uno de aquellos *automatismos* que irrumpen cuando creemos encontrarnos *en el vacío* de nuestra espontaneidad y, en cambio, nos topamos con la existencia de todo un repertorio de disposiciones adquiridas que constituyen un verdadero «alter genérico e impersonal que produce conductas indiferenciadas e inespecíficas, y por lo tanto estólicas y ciegas» (Ferlosio 2016 [1974]: 84). Si, a propósito del posicionamiento estético de Benet, he hablado de un proceso de *obsolescencia prematura* —intrínseca a la dinámica profética descrita por Bourdieu—, en el caso de Ferlosio, defenderé la idea de que la absoluta radicalidad de su *pensar a la contra* produce un efecto similar, escorando su gesto crítico hacia la ineficacia y la inoperatividad, que hacen que su postura sufra un proceso de *precoz anacronismo*. Frente a la *verdad* literaria del Benet *profeta de una literatura intemporal*, Ferlosio aparece como el más inmovible representante de una peculiar *teología apofática*: radical, subversivo e insobornable contestatario de todo lo *que afirma la palabra* convencido, como bien señala Fernando Savater, de que *decir el bien* es ya una forma de *hacer el mal*.

3.2.1. Derecho narrativo primario: índices escatológicos, circulación anafórica y polarización afectiva

Al trazar el esquema de este *excursus* en la producción ensayística del Ferlosio de finales de los años sesenta y principio de los setenta, he citado unas líneas de un texto escrito en Madrid entre abril de 1962 y noviembre de 1965, que es considerado su primer verdadero ensayo, y que ve la luz en 1966 en *Revista de Occidente*: «Personas y animales en una fiesta de bautizo». La crítica coincide en señalar la importancia de este ensayo, en que Ferlosio manifiesta ya su «manera característica de practicar este género, además de [...] sentar las bases de su peculiar y constante *actitud cognoscitiva*» (Echevarría 2016: XIV). Tomás Pollán, en una breve y enjundiosa contribución al volumen publicado en 2004 con ocasión de la entrega del Premio Cervantes a Ferlosio, destaca justamente la relevancia de este *primer gran ensayo*, en que el autor critica «determinadas formas espurias de tratar con las cosas del mundo [...], en el que están presentes muchas de las cuestiones e ideas que le ocuparán en obras posteriores» (2004: 46). A partir de «Personas y animales en una fiesta de bautizo», en efecto, Ferlosio se mantendrá fiel a una actitud *respetuosa de toda alteridad* mediante la cual pretende emanciparse de aquellos prejuicios que amenazan con ocultar, secuestrar o manipular la íntima esencia de los fenómenos observados, expresando en la siguiente máxima el sentido de este cauteloso distanciamiento: «guardar celosamente las distancias con las cosas, reconocer su inmovible alteridad, es la primera condición de todo conocer» (Ferlosio 2016 [1966]: 15).

Es provechoso, antes de avanzar en el análisis, detenerse brevemente en la descripción de este original posicionamiento crítico, que será el que Ferlosio aprovechará plenamente en las páginas de *Las semanas del jardín*, orientándolo hacia la indagación de las maneras en las que el lenguaje —y, a partir de ello, ciertas convenciones literarias— nos abocan irremediabilmente hacia una forma de *primitivismo secundario*: un nuevo sistema de absolutos que, en virtud de su aparente inmediatez y evidencia, se convierte en el peligroso espejismo de una segunda naturaleza que, sin embargo, surge de la *petrificación y del congelamiento de la razón y de la reflexividad*. Gonzalo Hidalgo Bayal ha explicado en diferentes ocasiones las razones de la *preeminencia de la palabra* en la organización del pensamiento crítico de Ferlosio, cuya exploración se

articula en *dos vertientes* principales, una intelectual y una moral, la *conciencia* de la palabra y la *confianza* en la palabra:

Como la palabra no es independiente, sino que está al servicio de algo que la trasciende, la verdad, por ejemplo, o las relaciones objetivas [...] se convierte en sí misma, en los límites de su inmanencia, en el objeto más tentador para el conocimiento. No es de extrañar, por tanto, que Ferlosio dedicara su tiempo al análisis profundo de la palabra y a su conocimiento íntegro, no como instrumento de escritor ni en pos de su eficacia retórica, sino como elemento sobre el que se sostiene la humanidad (2007: 28-29).

Carlos Femenías, en su reciente *ensayo de interpretación cultural* dedicado a la figura de Ferlosio, describe la constante preocupación de Ferlosio por la palabra —y el estilo expositivo— como expresión del rechazo, incluso del *pánico* que experimenta frente a palabras «demasiado trabajadas por el *discurso común*, sospechosas de estar sirviendo a algún señor en la sombra» (2022: 158). Me parece importante —y más adelante lo rescataré— destacar este elemento de ambivalencia en el trato que Ferlosio mantiene con el lenguaje: por un lado, la *desconfianza* en la palabra, que le induce a denunciar el peligro que encierra el lenguaje, cuya evolución tiende inexorablemente hacia la constitución de un *nuevo sistema de absolutos*; por el otro, la idea de que solamente mediante el lenguaje, o sea, a través de la *confianza* en la palabra y del análisis de su comportamiento, se puede proceder al desenmascaramiento de los mecanismos ideológicos que reproduce y a la «comprensión de su propio sinsentido histórico» (Hidalgo Bayal 1994: 34).

«Personas y animales en una fiesta de bautizo» empieza con la siguiente admonición: «Repara en el enojo que te producía esta tarde esa chica que se complacía en mentar una y otra vez por nombre propio al casi recién nacido niño de su amiga» (Ferlosio 2016 [1966]: 5). El singular desencadenante de la reflexión crítica se presenta bajo la forma de una doble toma de *distancia*: por un lado, Ferlosio se disocia de la complacida disposición anímica teñida de cursilería que normalmente acompaña el trato que se tiene con los neonatos en este tipo de celebraciones; por el otro, desactiva la inercia con la que, de forma automática, tendemos a identificarnos con nuestras reacciones y emociones, constituyendo su sentimiento de enojo en objeto de análisis, permitiendo así

su posterior disección analítica y la ponderación de sus posibles causas. Como en una estructura fractal, el ensayo de Ferlosio reproduce, desde la primera línea, aquel ejercicio de *epojé* —aquella difícil ascesis epistemológica de la toma de distancia—, que es al mismo tiempo el *tema* central de todo el ensayo, deponiendo desde el comienzo «toda actitud pragmática que, aparte de su improductividad para la ciencia, se halla siempre abocada a realizarse como saber lo que conviene, siempre expuesta a cumplirse como voluntad de ignorar» (25). Es justamente en este original arranque del ensayo ferlosiano que Femenías cifra el *parto de una voz nueva*: no por la evidente circunstancia, ya antes señalada, de que este texto fuera la primera aparición del Ferlosio ensayista, sino porque inaugura una nueva *tesitura enunciativa*, el *soliloquio de una conciencia vocacionalmente enrarecida*. A partir de este texto, escribe Femenías, «pensar pasará por fruncir el ceño aquilino y agresivo de la atención y el pensamiento [...]. Pensar —se dice en el bautizo— exigirá ponerse en guardia contra la prosa del mundo» (2022: 163). En efecto, es justamente en virtud de esta doble toma de distancia inicial que Ferlosio accede a preguntarse por qué, por mucho que lo intente, no consigue liberarse de la impresión de que «el tratamiento mediante nombre propio, presuntamente respetuoso y dignificador —por concederle rango de persona—, caía sobre él [el recién nacido], por el contrario, con su grotesca ficción de humanidad, como una máscara de escarnio, como un objetivador y despiadado precinto de control» (14). Muy pronto, Ferlosio formula la hipótesis de que el problema ha de residir en la *violencia del nombrar*, que operaría como un mecanismo ideológico de colonización de territorios desconocidos, ocupando abusivamente los dominios de la pura naturaleza y de la *alteridad* a los que pertenece de derecho el recién nacido⁴⁸. Mediante la imposición del

⁴⁸ En un estudio dedicado a la obra narrativa de Ferlosio, Juan Carlos Fernández Serrato, interpreta la adopción de un *alfabeto diferente* por parte del protagonista de la novela *Alfanhuí* (1951) como una resistencia al paradigma institucional de aprendizaje y comunicación que ataca directamente nuestra posibilidad de experimentar la existencia como *alteridad*. Si, mediante el bautizo, la sociedad trata de «abortar *in nuce* aquello que cada nuevo nacimiento puede traer de posibilidad, de originalidad capaz de confundirla y desbordarla» (Ferlosio 2016 [1966]: 14), *Alfanhuí* representaría, en cambio, «esa alteridad esencial del universo, receptáculo de entes distintos [...], sus andanzas e industrias le llevan a descubrir el *otro lenguaje* de la realidad, el que se nos ha ocultado porque surge del alma-niño de la imaginación» (Fernández Serrato 1999: 41). Carlos Femenías, en la misma línea, insiste en la importancia de los niños y de la niñez en el sistema del pensamiento de Ferlosio, señalando cómo «a los niños de Ferlosio siempre le

nombre propio, se perpetúa una manipulación que subyuga la alteridad del neonato y la sacrifica en aras del restablecimiento de una presunta *armonía universal*:

La alteridad que se quiere violentar es la alteridad como mera resistencia, cualquiera que sea su signo en cada caso, la alteridad de lo que es como ello quiere, de lo que se rebela a recibir definitivamente un puesto en la llamada armonía universal; y cuando se habla de falta de respeto, de romper las distancias, se entiende la manipulación cognoscitiva del objeto, sea cual fuere el sentido de semejantes manipulaciones (19).

El recién nacido, *exorcizado en su naturaleza*, viene a colocarse de esta manera, no en la «pasividad solamente relativa de un ser sin duda impotente para valerse por sí mismo [...] sino en la inerte y total pasividad de una muñeca» (14). En las páginas de *Las Semanas*, se hará evidente el vínculo que existe, en opinión de Ferlosio, entre la violencia del nombrar y la violencia del narrar, que pivota alrededor de la idea de que la asignación del nombre propio obra como una primera marca identitaria, un índice de la univocidad de la persona y de su conducta que, al presuponer una *ahistórica y total continuidad entre el animal de hoy y el humano de mañana*, acaba prefigurando su existencia como una función argumental: «si hoy se le puede ya tener por el mismo de mañana (huelga decir, que el nombre propio y la idea de persona se aparejan también a la noción de identidad), su futuro no es ya un futuro histórico, sino un futuro natural» (15).

Antes de ahondar en esta cuestión, me interesa evidenciar, desde el punto de vista metodológico y crítico, el hecho de que los fenómenos que Ferlosio describe se hacen visibles solamente a partir del distanciamiento que ha elegido tomar, desvelando la existencia de unas tendencias inerciales que constantemente transitan desde las prácticas lingüísticas hasta las convenciones literarias y las conductas sociales⁴⁹,

está encomendada la misma función: cortocircuitar la continuidad entre lo oficial y autoritariamente proclamado, mostrar aquello que la mente no osaba tan siquiera proponer; recordarnos que el mundo *está lleno de mundos*» (2022: 167).

⁴⁹ Un ejemplo del funcionamiento de estas *tendencias inerciales* en el uso del lenguaje común es, en opinión de Hidalgo Bayal, el que deliberadamente reproduce Ferlosio en *El Jarama*. En *Campo de Jotán* (1994), describe *El Jarama* como una novela esencialmente lingüística, cuya fórmula consistiría, justamente, «en la elaboración literaria, no por minuciosamente neutra menos manifiesta, de los hábitos

retroalimentándose mutuamente y que —por eso Ferlosio habla de *primitivismo secundario*, o de un sistema secundario de absolutos— no necesitan de la deliberación de un sujeto sino que, por el contrario, precisan como del aire de nuestra inconsciencia:

No es necesario pensar en oscuras intenciones; por el contrario, se trata justamente de tendencias inerciales, automáticas, centrípetas, dimanantes de las propias circunstancias de lo dado, y pensar en diseños sería hacerles demasiado honor; es lo que se conduce por sí mismo, lo que ya está apuntado y sugerido en la cadencia misma de las cosas, en su sistema de reproducción, del que los propios agentes son pacientes (23).

En las dos entregas que componen *Las semanas del jardín*, la actitud inquisitiva que Ferlosio inaugura en 1966 con «Personas y animales» espolea unas reflexiones minuciosas que se orientan justamente hacia el desvelamiento de las muchas *inercias del pensamiento* que permanecerían invisibles sin el *distanciamiento* cauteloso de un observador que quiere dejar de ser un agente-paciente y convertirse en un sujeto crítico y consciente. A este propósito, Danilo Manera ha comentado de forma muy acertada que Ferlosio tiene «una capacidad extraordinaria para captar en una frase hecha, en un estereotipo o en una acuñación invariable aparentemente inocuas, las manifestaciones verbales del substrato ideológico más cotidiano y no por fosilizado menos vigente, para sorprender *in fraganti* sus insidiosas manipulaciones» (2015: 453). En esta progresiva toma de conciencia de la palabra es fundamental la participación activa del sujeto (y la *consubjetiva* del lector) porque, como recuerda Pollán, para Ferlosio el conocimiento es, por su esencia, actividad —actividad libre, placentera e individual⁵⁰—, no recepción

lingüísticos coloquiales, en la adecuada distribución por el texto de una forma impulsiva y casi infrahumana de servirse de las palabras, en la ejemplificación exhaustiva de que, ante la tediosa repetición de los hechos cotidianos que constituyen la vida, los hablantes se comportan con la misma átona, invariable e instintiva desidia verbal» (Hidalgo Bayal 1994: 33).

⁵⁰ Este asunto del conocimiento como *actividad*, como *proceso* y como *placer* que se experimenta en el *viaje hacia las cosas*, permitiría tender un interesante puente entre la figura de Benet y la de Ferlosio. No solo teniendo en cuenta que Benet critica la pedagogía tradicional y los métodos de la enseñanza escolar a partir de su incapacidad para hacer que los alumnos participen en la *aventura del conocimiento*, sosteniendo que el placer de la cultura «solo es real cuando el hombre hace la cultura; mucho menos cuando la recibe, por medio de la enseñanza» (Benet 1970: 140); sino porque le reconoce abiertamente a Ferlosio —no a su escritura sino a su persona—, una insobornable fidelidad a este primordial placer

pasiva por parte de un sujeto-paciente. La indagación ferlosiana procede, entonces, intentando no *usurparle nunca la actividad cognoscitiva* al lector que participa en el proceso (Ferlosio 2016 [1974]: 108), sino acompañarle *hacia* las cosas, comprendiendo que es este *viaje de ida* de la palabra hacia las cosas el que las mantiene vivas, mientras que «cuando el movimiento es hipostasiado como cosa, en sustitución de la cosa misma, muere asfixiada la palabra y con ella la significación y el conocimiento» (Pollán 2004: 48).

Al comienzo de la semana primera (§10), Ferlosio introduce la siguiente pregunta, a propósito de un prejuicio que, de tan arraigado, corre el riesgo de ser naturalizado, convirtiéndose en algo tan obvio como inefable, invisible e indiscutible: «¿por qué la verdad se encuentra en el fondo?, ¿qué esquema fundamenta un prejuicio semejante? Probablemente es la figura objetivada y generalizada del proceso de disección de fuera a dentro de un objeto, que se erige en la imagen prototípica de todo conocer» (2016 [1974]: 61). Ferlosio detecta un *esquema*, un modelo de convenciones que opera tanto en la organización del material de una exposición/narración cuanto en el normal proceder del conocimiento, que es ejemplificado mediante la estructura de la *cebolla*, cuyas capas superficiales necesitan ser penetradas progresivamente hasta alcanzar un núcleo central, que es considerado su esencia última. Al ser transformado en esquema expositivo/narrativo, este modelo requiere tácitamente del receptor que proceda de la siguiente manera: «entiende lo primero en el orden como la superficie y lo segundo en el orden como el fondo (A); entiende la superficie como la apariencia y el fondo como la verdad (B); y, por tanto, lo primero en el orden como la apariencia y lo segundo como

intelectual. En carta a Martín Gaité del 8 de noviembre de 1966, le tributa este singular elogio: «Imagínate ahora a un hombre que —acerca de una rama cualquiera de la cultura— se construyera él solo, partiendo de *cerro*, todo el saber que atesora la comunidad. Imagínate que un autodidacta de la geometría dedicara su vida a aprender los secretos de esa ciencia por sí solo [...]. Un hombre así no hará avanzar un paso la ciencia, o apenas tendrá un puesto en la cultura de certamen. Y sin embargo no cabe pensar en un tipo de intelectual más puro, aun cuando la pureza no vaya unida —en ese caso— ni a la sociabilidad ni al desinterés, sin duda porque un tipo de interés —el del goce personal— ha prevalecido durante toda su carrera. En algunos momentos, tu marido me recuerda mucho al hipotético geómetra y mi admiración por él descansa en una buena medida en la envidia que me produce la fidelidad con que obedece al primer placer intelectual» (Benet 1999: 132).

la verdad (C); de suerte que, si encuentras contradicción entre lo primero y lo segundo, deberás atenerte a lo segundo (D)» (58).

Ferlosio detecta la evidente continuidad que puede ser observada entre este esquema interpretativo, familiar a cualquier usuario del lenguaje común, y algunos mecanismos básicos de comprensión de la realidad, a partir de la cual establece importantes analogías entre ámbitos en apariencia comunicados e independientes entre ellos. En opinión de Ferlosio, en efecto, la existencia de este esquema interpretativo acorde a la idea de que *la verdad se encuentra en el fondo* no es la simple manifestación de una convención expositiva, sino el precipitado lingüístico de la idea de salvación/condenación, fundamento ideológico de la idea de la univocidad de la persona y de su conducta. En este sentido, la concepción según la cual la *verdad* de una persona ha de ser concebida como un *veredicto* que se emite al final de su existencia, o sea, «que el ser de la persona haya de ser unívoco —esto es, no tener más que una única verdad— le viene de haber sido concebida desde el destino eterno: no somos reos más que una sola vez, ya que una sola vez comparecemos antes los tribunales y no nos es dado ofrecer nuestra cerviz más que para una única sentencia» (65). Ya se ha visto cómo este proceso, en opinión de Ferlosio, empieza con la atribución del nombre propio, primera marca o índice de la univocidad de la persona, que tiende a configurar su existencia de forma análoga a una *función argumental*: al ser filtrados mediante este esquema interpretativo, los actos de una persona se convierten en la manifestación parcial de un *destino* unívoco que será juzgado, al mismo tiempo que revelado en su *verdadero aspecto*, al final de todo el proceso. Se convierten en meros datos que corroboran una asunción previa. Si parecen contradecirla, es solamente porque aún no se han interpretado *correctamente*, lo cual quiere decir a la luz del final que mostrará su carácter aparente y falso desvelando *su verdad*.

En la historia del arte, este proceso se hace visible en los que Ferlosio llama *índices escatológicos*: marcas (lingüísticas o visuales, según se trate de literatura o de pintura), que orientan la lectura del receptor de la obra hacia una determinada interpretación. Según Ferlosio, «los índices escatológicos no tienen nada de eventual [...] sino que, por lo contrario, están constituidos y fijados en un repertorio convencional limitado y

permanente, como un cerrado juego de morfemas o, mejor todavía, de rasgos ortográficos [...]. Como el dios de Calvino, el narrador fabrica a sus criaturas desde un odio y un amor preconcebido: muñecos para jugar al *pim-pam-pum*» (79). A propósito del posible *origen* de este fenómeno, Ferlosio se limita a presentar un abanico de posibilidades, admitiendo como *innegable* solamente la *afinidad formal* entre esquemas de representación y esquemas de lenguaje, considerando *vicioso* preguntarse «si es la escatología la que se ha configurado sobre los cuños de la representación verbal, si ha sido esta, en cambio, la que ha imitado a aquella, o si, por último, una y otra habrán de remitirse a un término común» (2016 [1974]: 69). En efecto, según Ferlosio, sería tan ocioso perderse en la reconstrucción de la ontogénesis y la filogénesis de estos fenómenos como volver a preguntarse por la anterioridad del *huevo* o de *la gallina*⁵¹. Lo que él persigue, de hecho, es simplemente la posibilidad de formalizar un esquema abstracto de leyes, que sea reconocible estadísticamente como norma de uso y que, en razón de esta vigencia, pueda ser descrito como un *derecho literario* —también le llama *modelo* o *esquema primario*—, que operaría como un «esquema inmediato y privilegiado, que quien tiene la experiencia de múltiples lecturas está ya habituado a suspender sin necesidad de que la concreción del texto se lo exija, pero que siempre está en disposición de reasumir como la situación primaria» (85)⁵². No le importa tanto

⁵¹ Ferlosio explica el corto circuito de esta manera de proceder, recurriendo a una provocación: «Acaso un día se venga a descubrir que las *facciones de criminal nato* son el producto preciso de una manera especial de dirigir los focos y apuntar la cámara que por instinto aprenden los fotógrafos de la policía» (2016 [1974]: 71).

⁵² Ferlosio busca, mediante un esfuerzo intelectual solitario y asistemático, definir una *gramática de la narrativa*, acometiendo una empresa simultánea a la que estaban llevando a cabo en aquellos mismos años, de forma más rigurosa, científica y colectiva, estructuralistas franceses como el joven Tzvetan Todorov, Roland Barthes y, algo más adelante, Gerard Genette. Manuel Ángel Vázquez Medel ha resumido de forma extremadamente sintética el funcionamiento del esquema perseguido por Ferlosio, así como las repercusiones de la secuencialidad narrativa en la interpretación de la realidad, que deriva directamente de la temporalidad que otorga la palabra, responsable del hecho de que el *orden tome fuerza de argumento* (1999: 76). En su contribución, desafortunadamente circunscrita solo a reseñar algunos de los principales contenidos teóricos de la primera de las dos *Semanas* —la segunda entrega, *Splendet dum frangitur*, ha recibido, en general, mucha menos atención, y ha sido comentada de forma menos exhaustiva que la primera—, destaca justamente algunos de los muchos elementos de cercanía entre los

aclarar si este *derecho narrativo* tiene fundamentos extraliterarios en las estructuras mismas de la vida, si se halla ya insinuado en la organización del medio lingüístico o si, finalmente, está corroborado en las primeras experiencia del hecho literario (está pensando en las primeras lecturas de la infancia), en tanto que «la legitimidad de perseguir este modelo abstracto —que podríamos llamar esquema primario en las disposiciones del lector, en sus prejuicios— no ha de encontrar más argumento en su favor que la constatación empírica de que todo el mundo puede reconocer en sí mismo su precisa identidad, discriminando sin vacilaciones lo que le pertenece y lo que no» (85). Por estas mismas razones, aclarará más adelante, tampoco está ofreciendo una preceptiva, no está diciendo cómo se debe narrar, ni siquiera cómo se narra, sino tan solo «induciendo unas supuestas convenciones que formarían un presunto derecho narrativo; algo, pues, que ha de buscarse en los lectores» (111).

A la par que la univocidad de la persona y de la conducta —derivadas de la atribución del nombre propio e insinuadas por la presencia de los índices escatológicos como marcas de un *destino preconcebido*—, otro pilar de este *esquema primario* es lo que Ferlosio denomina *orientación gravitatoria y centralizadora*, de la que derivan también la polarización afectiva y la demanda de sentido. Para entender a qué se refiere Ferlosio con *orientación gravitatoria y centralizadora*, hay que volver a observar, manteniendo como siempre un cauteloso distanciamiento crítico, el funcionamiento del lenguaje común. En las páginas de *Las semanas*, en efecto, la reflexión de Ferlosio vuelve constantemente a las consideraciones lingüísticas y gramaticales que «se imbrican siempre con otras de más amplio interés, cuyos términos aquellas contribuyen a enfocar rectamente y esclarecer» (Echevarría 2016: XV), desvelando así el invisible círculo de influencias y retroalimentación que envuelve la realidad, el lenguaje y la sociedad. Ferlosio parte de la evidencia de que la narración no es patrimonio exclusivo de los literatos, ya que todo hablante puede ponerse, y de hecho constantemente se pone, en la actitud de narrador, sabiendo muy bien diferenciar entre el simple *informar sobre unos hechos* y el *contar unos sucesos*, y postula así «la existencia de la narración como una forma primaria e irreductible del lenguaje común y, por lo tanto, como una actitud

hallazgos narratológicos de Ferlosio y numerosos conceptos de la narratología francesa (véase, Vázquez Medel 1999: 79-83).

lingüística precisa y bien diferenciada en la disponibilidad de todo hablante y como una específica organización del medio lingüístico» (2016 [1974]: 88). Al tomar en cuenta las narraciones en primera persona, señala la «importantísima circunstancia —olvidada de puro *natural*— de que solo la presunción de que todos esos yos [los del narrador] van unívocamente referidos a un mismo *denotatum* [...] es lo que hace, en principio, recibir semejantes narraciones como textos unitarios» (89). Una vez más, es en virtud de la observación crítica de aquello que se ha vuelto invisible, de puro *natural* y que, al ser constituido en objeto de observación, pierde inmediatamente su naturalidad, transparencia y (auto)evidencia, manifestando su esencia convencional, que Ferlosio consigue apuntar a los fundamentos de un *sistema gramatical de la narración*, que tiene en la circulación anafórica su elemento central.

Si la presunción de poder referir todos los *yos* de un relato en primera persona a un único emisor (narrador) es la que garantiza la recepción de estas narraciones como textos unitarios, entonces la circulación anafórica será la función gramatical sobre la que recae todo el peso del correcto funcionamiento del sistema referencial. Empleando una metáfora fisiológica, Ferlosio describe la anáfora como «el sistema vascular de un organismo vivo que, haciendo correr la sangre de una parte a otra, las pone en conexión a todas ellas y articula el todo» (89). En el nivel de la estructura del relato, esto se traduce inmediatamente en la subordinación de todos «los centros de coordenadas vicarios constituidos por las terceras personas [...] mediante reducción de sus determinaciones al sistema de referencias único y principal constituido por el yo» (90). En el caso de las narraciones en tercera persona, esta *exigencia de contextualidad* — que, en opinión de Ferlosio, es fundamentalmente una exigencia de sentido— hace que la *desaparición del yo* sea remediada mediante la subordinación de todos los elementos del relato a una instancia unificadora, una única tercera persona privilegiada, que polariza el sistema hacia un centro gravitacional fundamental. Ferlosio explica este sistema de subordinación recurriendo a una nueva imagen, esta vez cartográfica:

el sistema de un relato no se parece a un mapa ortogonal de paralelos y meridianos, sino a un antiguo portulano en el que todas las rosas de los vientos se fuesen articulando subordinadamente unas a otras hasta determinarse los centros de las penúltimas como puntos referidos [...] a una última —o primera— polaridad fundamental, que jugaría como instancia unificadora del sistema (91).

Para demostrar la fuerza con la que opera este mecanismo de centralización gravitatoria—y la exigencia de contextualidad a ello vinculada—, Ferlosio recurre al juego lingüístico conocido como *cuento de la buena pipa*: un texto potencialmente infinito, que crece sustituyendo sus coordenadas de referencia a cada nueva oración, o sea, interrumpiendo la narración *principal* tan pronto ha empezado —en realidad, por esta misma razón, no puede hablarse propiamente de narración principal, sino solamente de anterior y posterior según su orden de aparición—, para adoptar como referente de una nueva oración subordinada el último elemento referido en la oración anterior, que enseguida es sustituido como referente principal en la oración sucesiva, y así en adelante. El hecho de que este tipo de *cuentos* resulten *inconcluyentes* y que sean percibidos como un claro atentado a la paciencia y a la buena voluntad del receptor, delata la presencia de unas *expectativas* de sentido que trascienden la mera coherencia gramatical, y que son deliberadamente frustradas en este tipo de juegos lingüísticos/narrativos. Ferlosio entiende que, en el caso del cuento de la buena pipa, lo que se ha contravenido es justamente la *voluntad de sentido*, común al narrador y al receptor, desperdiciando aquel rendimiento funcional de los dispositivos textuales que les es prescrito y asignado por la misma convención narrativa. Por estas razones, Ferlosio observa que, si el cuento de la buena pipa es reconocido y rechazado como *aberrante*, «lo es desde la idea de narración en general, desde la convención de la narratividad, que sale, por así decirlo, al encuentro de la gramaticalidad y de sus dispositivos formales con la exigencia de un bien determinado rendimiento funcional» (96). Por todo eso, puede concluir que, aunque fundamentado en la coherencia gramatical, «el derecho narrativo no es, pues, gramatical, dado que puede ser burlado desde la más estricta gramaticalidad» (97).

Entendida de esta manera, la exigencia de una unidad contextual se vuelve prácticamente indistinguible de la exigencia de sentido: el sentido no sería distinto, en efecto, de aquella *unidad* que la narración proyecta sobre los hechos (centralización gravitatoria), y que se manifiesta espontáneamente en las expectativas del receptor como exigencia de un determinado rendimiento funcional de los dispositivos textuales. Mediante una gradual (y tal vez deliberada) ampliación del alcance espacial de sus metáforas —desde la circulación sanguínea en el organismo, en el caso de la anáfora,

pasando por las rosas de los vientos en los portulanos, para hablar del sistema del relato, hasta las constelaciones en el universo—, Ferlosio compara la exigencia de sentido que comparten narradores y receptores a la necesidad de articular, mediante un sistema de referencias dominado por una única polaridad, los planetas y los satélites en el sistema solar:

La exigencia de una constelación solar, de una subordinación jerárquica de los sistemas de referencia, la necesidad de una perspectiva con diferentes órdenes de proximidad y de distancia, con diferentes grados de concentración informativa, el dominio, en una palabra, de una polaridad privilegiada, cualquiera que pueda ser su fundamento, remitirán, desde tal punto de vista, a la voluntad de sentido, común al narrador y al receptor (100).

Llegado a este pico de abstracción y rarefacción, el discurso de Ferlosio —según un movimiento cíclico que ya he señalado antes— se detiene y vuelve a la observación de los mecanismos del lenguaje ordinario, con la intención de enriquecer el análisis introduciendo unas enjundiosas consideraciones acerca de aquellas narraciones orales —en todo punto opuestas al *cuento de la buena pipa*— que, aunque aparentemente no desempeñen ninguna función práctica, no dejan de estar *vigorosamente cargadas de sentido*: «relatos en los que no presentándose ninguna función práctica aparente —ni siquiera la de pedir consejo—, tampoco puede hablarse en absoluto de gratuidad alguna; quiero decir que se me antojan tan inmotivados —¿por qué me cuentan esto?— como exacerbadamente necesarios para el sediento narrador» (101). Ferlosio se refiere a aquellas situaciones lingüísticas en las que somos requeridos como simples testigos de un desahogo, como *alguien que preste sus oídos* y ratifique algo que ya es evidente por sí mismo, presenciando una narración en la que *la verdad* viene a ser reducida al absurdo y a la paradoja, por su propio carácter absoluto, por su opacidad con respecto a otras razones. La impresión de falacia de estas narraciones, «dimana de la rígida unidimensionalidad que el sentido impone, como una camisa de fuerza, a todos los elementos de la trama, del agarrotamiento contextual de todas las acciones, reducidas a puros valores semánticos precisos e inequívocos [...]. Toda la ambigüedad circunstancial de intenciones y designios, toda la multivocidad de lo real viene sacrificada en holocausto del sentido» (102-103). En el caso de un tipo de narraciones como estas, en las que la voluntad de dar sentido se identifica plenamente con la

voluntad de tener razón, o sea, que tienen la única finalidad de *justificarse a sí mismas*, toda ambivalencia y ambigüedad desaparecen.

Estas narraciones guardan estrecho parecido con aquella literatura de *vocación social*, en que la *voluntad de tener razón* emana directamente de la intención moral del autor, dando lugar, paradójicamente, al resultado opuesto de una literatura inmoral. A este respecto, para decirlo con Hidalgo Bayal, Ferlosio es especialmente *categorico*. En el breve texto titulado «Sobre el *Pinocho* de Collodi» (1972), ya lo había dejado bien claro: «la poesía o la narración con intención moral no son nada insólito, mas no por eso dejan de ser la máxima inmoralidad literaria. La narración debe ser amoral, como lo es su propio objeto: la evocación de un acontecer [...]. La novela moral es literariamente inmoral en la medida en que la intención bastarda se interfiere con la intención legítima» (2016 [1972]: 38). Este posicionamiento, que enfrenta una intención *legítima* a una *bastarda*, recuerda muy de cerca la oposición entre compulsión y compromiso a partir de la cual entiende Benet el surgimiento de la dimensión *ética* en ámbito artístico. Hidalgo Bayal detecta la cercanía entre la posición de Ferlosio y la de Benet, evidenciando el modo en que ambos se adhieren a la máxima adorniana⁵³ de *centrar la atención en las cosas y no en la comunicación* (o sea, en los receptores) afirmando que la inmoralidad de una escritura militante deriva, entre otras cosas, de la deslealtad de una palabra que se traiciona a sí misma para adaptarse a diferentes destinatarios, o sea, que rehúye la inmanencia del asunto para orientarse —trascendiendo el texto— hacia el receptor, olvidando que «el escritor debe atenerse a la cosa, al asunto, al pensamiento» (Hidalgo Bayal 1994: 54). No se trata, en efecto, de otra cosa que de la *primacía de las cosas* y del mandato ferlosiano que impone el respeto por su *alteridad*, por su ambivalencia, por su *opacidad*. Ferlosio insiste en este tema en el apéndice II de la primera semana, «El caso Basárov», donde afirma, a propósito del realismo social, que:

⁵³ Acerca del vínculo evidenciado por la crítica entre el pensamiento de Ferlosio y el de Adorno y, más en general, el de la Escuela de Frankfurt, diré algo en el último apartado. Sin embargo, señalo desde ahora —aparte de los ya citados estudios de Hidalgo Bayal—, el capítulo dedicado a Ferlosio «Rafael Sánchez Ferlosio. Lejos de todas partes», en el trabajo de Gabriel Plata Parga, *De la revolución a la sociedad de consumo* (2010), del que rescataré algunas ideas en la parte final de esta sección dedicada a Ferlosio, y también el cuarto capítulo titulado «*El grotesco papelón del literato: la forja del ensayista*», del ya citado libro de Carlos Femenías, *A propósito de Ferlosio* (2022).

«la pretensión tradicional del realismo común y corriente [...], o sea, la transmisión de una experiencia en cuanto tal experiencia singular [...] queda absolutamente hollada y defraudada por el realismo socialista, ya que por la programática proyección ordálica del texto, la literalidad es confutada y derogada por la función representativa, lo sensible subsumido por su actividad simbolizante» (2016 [1974]: 128). El realismo social no es *realismo* porque, «para servir a la ejemplaridad, siempre se manipulan, quiérase o no, de uno u otro modo, los acontecimientos» (Ferlosio 2016 [1972]: 38).

Por todas estas razones, si la producción de sentido puede ser descrita, en su nivel más elemental, como una operación que despeja la *opacidad* de lo real por medio del recurso a la proyección polarizadora, el mecanismo a través del cual esta neta y unívoca distribución de los papeles se proyecta en la dimensión narrativa es el que Ferlosio describe como *mitologización de la facticidad*:

Si el mecanismo mítico fundamental es la idea de la identidad de la persona, de la univocidad de su conducta y sus designios todos, tal vez no será desacertado concebir la operación mitologizadora como una semantización del medio narrativo: sería precisamente el instrumento de elección para una tal hipóstasis semántica del propio acontecer, que simplemente refractado en el prisma del lenguaje despliega el espejismo del sentido (104).

Mediante estas repetidas idas y venidas del discurso ferlosiano desde y hacia los *dominios extraliterarios* del uso del lenguaje ordinario, Ferlosio está en condición de iluminar el lugar especial que ocupa la narración entre las otras formas del lenguaje y de la literatura. A diferencia de la lírica, la narración no pertenece únicamente a la esfera de lo literario, sino que se halla ya prefigurada y *funcionalizada* entre los medios cotidianos del representar. Sin embargo, el error consiste en naturalizar la narración como forma representativa, olvidando su naturaleza histórica y cultural hasta identificarla como *la* forma de la realidad. Esto es precisamente el tipo de espejismo que produce la narración *realista*:

La narración realista, conforme comúnmente se concibe, sería, en principio, la que imita al relato cotidiano, o sea, la que reproduce el acontecer tal como cotidianamente se lo representa —se lo narra a sí misma— la conciencia inmediata e irreflexiva, la conciencia racionalizadora, tal como lo *realiza*

esa conciencia; el realismo confirma, por lo tanto, la racionalización que semejante conciencia se ha fraguado para sobrevivir en esa realidad (106).

De forma parecida a lo que acontecía con las narraciones unívocas recién comentadas —en las que la voluntad de *darse la razón* conducía al absurdo de sacrificar toda complejidad y ambivalencia de los hechos en holocausto del sentido—, en la narración realista la conciencia se reconoce, se encuentra cómoda y como en casa, en un relato que *le da la razón*, pero solamente porque es fruto de la racionalización que ella misma se ha creado para enfrentarse cotidianamente a la realidad. La paradoja de este proceso reside en el hecho de que, allí donde la conciencia cree estar contemplando el mundo a través de un cristal *transparente*, no está viendo más que el reflejo de sí misma en un espejo que deforma la realidad, pero de una manera que se ajusta tan perfectamente, como un guante, a como ella cotidianamente se ha acostumbrado a deformar la realidad para volverla más familiar, para domesticarla, que le parece estar contemplándola sin filtro alguno. Es por esta razón que, como mencioné al introducir este apartado, Ferlosio describe este tipo de realismo como un *acta de capitulación de la conciencia*.

Después de haber introducido todos estos elementos, ya casi al final del primer libro de *Las semanas*, Ferlosio se siente en condiciones de trazar las principales derivaciones del derecho narrativo en la esfera de lo literario, describiendo la manera en que el egocentrismo centralizador —que exige una única identidad privilegiada como centro de un sistema de referencias—, y el específico rendimiento demandado por la forma narrativa a los dispositivos textuales como exigencia de sentido, condicionan el cuerpo de convenciones más común de la literatura, manifestándose bajo la forma de una *absolutización o proyección axiológica* de estos mecanismos:

Sostengo, pues, que la polarización afectiva de los textos narrativos —hasta el extremo de la construcción de los lugares vacíos protagonista, como lugar positivo de participación, y antagonista, como lugar negativo— surge como un desarrollo inercial, como una continuación psíquica de las condiciones formales de la narratividad, que ya en el plano lingüístico se mostraban proclives a la orientación gravitatoria y centralizadora, sustentada, al parecer, por la naturaleza experiencial del rendimiento demandado; que aun esta nueva polarización [...] ha pasado a constituirse en convención primaria del derecho narrativo, y, más aun, que el propio desconcierto que cualquier relato ambiguo —es decir, no claramente polarizado— causa al lector que no ponga en suspenso ese derecho no es

meramente análogo, sino constitutivamente afín al que, al nivel lingüístico, podía causarle el cuento de la buena pipa. En una palabra, que las convenciones detectadas por el desconcierto ante la falta de polarización afectiva no solo se hallan en analogía, sino también en conexión con aquellas desde las cuales se rechazaba o se ponía en berlina, como anómalo, aquel cuento; es decir, que una y otra se remiten a una misma demanda de sentido (114-115).

Acerca de este *desconcierto* que cualquier relato ambiguo le produce al lector común, vuelve a hablar Ferlosio con más detenimiento en «La forja de un plumífero». Allí escribe: «Hace ya muchos años designé como derecho narrativo a todo un cuerpo de convenciones —tácitas, pero explicitables— que a lo largo del tiempo se ha venido fijando sobre la narración, hasta alcanzar casi el rigor de obligatorias cláusulas contractuales en el contrato de compraventa entre autores y lectores» (1998: 83). La exigencia del respeto de estas cláusulas contractuales, que han sido, en su opinión, la mayor catástrofe que podía sufrir la narración, se da precisamente en la novela más barata: «Podría pensarse que el público que compra esas novelas las acepta por falta de exigencias; paradójicamente, sin embargo, es, en cierto sentido, el más exigente de los públicos, el que se siente más vivamente defraudado en sus derechos de lector ante la infracción de cualquier cláusula contractual que forme parte del derecho narrativo» (84). Esto demuestra que, «además de ser ideológicas ya en cuanto formas o más bien fórmulas en sí, se han convertido también en eficaz instrumento pedagógico, potenciador de ideologías» (84). El paradigma supremo de este mecanismo de potenciación ideológica es representado por el cine de Walt Disney, definido por Ferlosio como *el gran corruptor de menores*. Como señala Pollán, la *manipulación de los hechos* —el proceso de progresiva domesticación de la realidad que perpetúan las películas de Disney— no pervierte solo la esfera abstracta de las operaciones intelectuales, sino que afecta también «al trato y a la experiencia con los hechos, con las cosas y al comportamiento con las personas» (2004: 49). La pena de muerte, por ejemplo, que «exorciza profilácticamente la turbadora idea de un bien y un mal fluidos», repite «el mito insostenible y consolatorio de los buenos y los malos, perfectamente adaptado a las exigencias de la conciencia moralmente débil [...] como muro defensivo contra la intemperie moral y la equívoca exterioridad a las que aboca el conocimiento no domesticado de las cosas» (50).

Gracias al tortuoso camino emprendido por Ferlosio, con la intención de hallar los cimientos del *invisible* puente que conecta la historia del lenguaje a la historia del arte y de la literatura, es posible comprender mejor la ya señalada desconfianza que manifiesta frente al ambivalente poder del lenguaje que, si bien «abre los caminos de la relativización, de la superación de inmediateces, ha de prestarse, a la vez y necesariamente [...] en virtud de esas mismas posibilidades, a erigirse en instrumento de un nuevo absolutismo más vasto y radical» (115). En el §24 de la primera semana, Ferlosio ya había manifestado su preocupación por esta cuestión específica, señalando cómo «toda la historia del lenguaje se encuentra articulada sobre el intento de la superación de inmediateces, de la toma de distancia, o mediación del primario egocentrismo, por el fundamental procedimiento de la explicitación lingüística de los elementos de la situación y de su consiguiente relativización», observando cómo este proceso se hallaba, a la vez, abocado a reconstituir «una nueva inmediatez sobre su propio y secundario sistema de absolutos, cuando la misma reflexividad se congela y objetiva», para concluir sugiriendo que «algo análogo —y aún más que pura y simplemente análogo— sucede con la historia del arte y la literatura» (84-85). Al final del primer libro de *Las semanas* estamos en condiciones de entender que el peligro al que alude Ferlosio es el de instalarnos plena y plácidamente en esta *nueva inmediatez*, olvidando la esencia social y cultural de los esquemas que presiden la organización y configuran la recepción *estándar* del material literario, participando ciegamente de aquellas inercias culturales que nos impulsan a considerarlos como *la* forma de la realidad. La reflexión de Ferlosio, que brota de la insatisfacción por *lo que afirman las palabras*, avanza sostenida por el «anhelo de devolver a la palabra su lealtad y dignidad. Porque la palabra se vuelve falaz y engañosa si se la erige en anunciadora de la verdad y, por tanto, en instrumento de opresión, enferma de fanatismo» (Manera 2015: 453). Como se ha visto al comienzo de este capítulo, no es otra, en opinión de Ferlosio, *la tragedia del lenguaje y aun la nuestra propia* (Ferlosio 2016 [1974]: 115).

3.2.2. La literatura como *texto* y como *figura*

En «La forja de un plumífero», Ferlosio ofrece una clave que permite explicar la recurrencia de ciertos temas, en el conjunto de su obra ensayística, como resultado de una *reiterada e insistente reincidencia de concentración*, bajo cuyos mandatos nunca se habría alejado, a lo largo de su carrera, de unas *seis o siete* cuestiones nucleares por las que siempre sintió interés, y a la que continuamente ha vuelto en sus diferentes escritos:

Dicen que hay dos maneras de experiencia: la primera consiste en multiplicar y acumular indefinidamente los objetos de atención y reflexión [...]. La otra forma de experiencia consistiría, en cambio, en fijar de una vez por todas la atención en el pequeño grupo de los primeros objetos que han campeado ante sus ojos, como si esos objetos mismos se hubieran apropiado, reservándose la exclusiva para sí, de todos los derechos del interés y de la reflexión; de modo que el ejercicio de esta forma de experiencia consistiría en volver una y otra vez, de modo recurrente, la mirada y la concentración sobre este limitado repertorio de cuestiones (Ferlosio 1998: 87).

Una de estas cuestiones nucleares —que reaparece en distintos escritos, aglutinando a su alrededor reflexiones de índole muy diversa— es, sin lugar a duda, la de la *violencia del sentido* como tensión escatológica, que impone a los hechos un cierto rendimiento, polarizándolos hacia una *capitalización* final entendida como explotación de su *valor* funcional. En el apartado anterior, he mostrado cómo, desde la escritura de «Personas y animales en una fiesta de bautizo», Ferlosio detecta la íntima analogía que existe entre el mecanismo escatológico —al que volverá también en *Mientras no cambien los dioses* (1986), donde el blanco de las críticas es directamente la idea de *progreso humano* como justificación o coartada de los sacrificios *necesarios* a su advenimiento y realización—, y las convenciones lingüísticas, estéticas y narrativas, cuyas cláusulas describe en detalle en la primera entrega de *Las semanas del jardín*. En el ensayo de 1966, del que ya he destacado el valor inaugural e iniciático, ya está muy presente la preocupación por la analogía funcional entre violencia del sentido y violencia del nombrar/narrar, allí donde Ferlosio observa cómo, al confeccionar un argumento, «se organiza una sucesión lineal de acciones, con un sentido infinitamente más coherente y unitario del que pudiera tener lo retratado; se da una dirección segura y permanente a los designios y se crean verdaderos personajes, es decir, unidades unívocas e

unidimensionales de conducta y de intención», olvidando que, por el contrario, en su manifestación empírica, «una existencia no es nunca, por fortuna, una función argumental» (Ferlosio 2016 [1966]: 20-21).

Al final de la primera parte de las *Semanas*, una vez descritas las cláusulas principales del *derecho narrativo primario* —como esquema privilegiado y punto de encuentro entre las intenciones del narrador y las expectativas del receptor, fundado justamente en la demanda de sentido—, Ferlosio introduce la distinción entre *placer funcional objetivo* y *placer funcional subjetivo*, enfrentando estas dos vertientes fundamentales a partir del distinto peso que ocupa en ellas la tensión escatológica, y su participación en el goce estético. Estas dos actitudes, dice Ferlosio,

se podrían caracterizar descriptivamente por los que llamaré *placer funcional objetivo* y *placer funcional subjetivo* [...]. El primero de ellos, que dominaría en los juegos de la infancia, se distinguiría por un moroso e inmanente recrearse en la pura relación con el material, complacencia en la que se hallarían indiscerniblemente confundidas ya las virtudes concretas del propio material [...] ya la habilidad de la mano que lo manipula, y que daría lugar, por consiguiente, a juegos infinitos, o sea, no polarizados por un *exitus* final, ni dirigidos hacia él o, lo que viene a ser lo mismo, *desde* él. El segundo de ellos, que sería el dominante en los juegos de la adolescencia, se caracterizaría, por el contrario, por proyectar todo su contenido lúdico justamente sobre ese *exitus* final que el placer funcional objetivo ignoraba por completo, subsumiendo, por tanto, el material en la simple función de adminículo o instrumento para la complacencia del sujeto consigo mismo; se trataría, por consiguiente, de juegos finitos, trascendentes dirigidos y polarizados por el orgasmo final del conseguir (Ferlosio [2016] 1974: 116).

Proyectando estas dos vertientes sobre el ámbito narrativo, Ferlosio observa cómo, para el infante que se recrea en experimentar la narración como *proceso*, o sea, para alguien a quien la narración se le presenta bajo la forma de una *inmanente epifanía*, resulta inadmisibles que se alteren los elementos del relato, incluso aquellos que tendríamos a considerar mínimos e insignificantes. Los niños, como es bien sabido, quieren que se les cuente siempre la misma historia y siempre de la misma manera, no se cansan con las repeticiones, sino que advierten como un valor añadido la posibilidad de reconocer y reencontrar pasajes conocidos del relato. Tanto es así que, de alguna forma, es justamente la insustituibilidad de las palabras del relato aquello que garantiza el acceso

al placer que asocian a la recepción de una determinada historia. La alteración de los elementos narrados se hace irrelevante solo cuando lo único que cuenta es el *resultado*, el final de la historia, «allí donde el valor de cada paso se reduce a su función de devenir, a su significación escatológica, allí donde el proceso padece la violencia del sentido y la existencia empírica se enajena en un puro conjunto de sumandos y restandos» (119). La *violencia* del sentido —que en narrativa se manifiesta como *presión* que el argumento ejerce sobre los personajes y los otros elementos del relato— asigna a cada manifestación de la existencia empírica un *valor*, que es determinado exclusivamente a partir de su función en el *devenir*, o sea, en su capitalización en función de un logro final. Este tipo de mecanismo es tan arraigado en la sociedad contemporánea que, «si su paradigma lúdico se encuentra en el deporte, su paradigma no lúdico lo constituye todo el despliegue de la actividad humana en la sociedad competitiva, donde, como es notorio, hasta la ocupación se puede hacer objeto de deporte, o sea, subsumirse en instrumento para el éxito individual, de la misma manera que el deporte propiamente dicho es erigido, sin la menor violencia, en profesión» (118). Con el objetivo de ahondar en la oposición entre placer funcional objetivo y placer funcional subjetivo, allí donde el segundo es, según Ferlosio, «el más universal de todos, el más auténtico y primario de la forma narrativa tal y como ha venido a cuajarse en nuestra civilización» (119)⁵⁴, Ferlosio emprende en la segunda de las

⁵⁴ Ferlosio precisa que, aunque el placer funcional subjetivo típico de la adolescencia es el modelo predominante, él lo considera una *franca regresión* con respecto al infantil: «me permito considerar, valorativamente, el paso de lo primero a lo segundo como una franca regresión. Lo infantil sería, pues, en este punto, éticamente superior, y representaría, conforme a ello, un estadio respecto del cual lo adolescente se ofrecería como atrofia y corrupción» (2016 [1974]: 117). Ya he destacado (nota 48) el rol preminente que Ferlosio atribuye a los niños, cuya *alteridad* representa la alarmante posibilidad de un mundo diferente, exorcizada prontamente con la ceremonia del bautizo y la atribución del nombre propio. Como ya se ha visto, este *exorcismo* continúa mediante las películas de Walt Disney, el *gran corruptor de menores* y, más en general, con la creación *ad hoc* de una mente infantil como destinataria de unas narraciones moralizantes. José Luis Pardo dedica a esta cuestión —otra de las seis o siete cuestiones nucleares en el pensamiento ferlosiano—, un estudio en el monográfico que la revista *Archipiélago* tributa a Ferlosio en 1998, titulado «El concepto vivo o ¿dónde están las llaves? Ensayo sobre la falta de contexto», en que rescata uno de los comentarios de Ferlosio a *Les enfants sauvages* de Lucien Malson, publicado por *Revista de Occidente* con el título «Sobre la transposición» (1975). Pardo reflexiona sobre el hecho de que «la voz de la lengua eternamente niña, de la niña eternamente lengua, es la guía de una

Semanas un largo rodeo teórico —me temo que incluso más *tortuoso* que el de la primera entrega—, que pasa por las competiciones deportivas, las corridas de toros, los espectáculos de circo, la danza y la literatura, en búsqueda de la definición de lo que es *figura*, entendida como manifestación de algo que se resiste a ser resuelto en puro *valor*, a ser *descualificado* y *descosificado* en su concreción sensible por la presión argumental y escatológica del sentido.

Una vez más, la reflexión ferlosiana arranca de una inicial toma de distancia crítica, mediante la cual Ferlosio vuelve a complicar un asunto que creía haber resuelto satisfactoriamente gracias a una simple oposición binaria —placer funcional objetivo *versus* placer funcional subjetivo— en la semana primera y que, como intentaré mostrar a continuación, se resiste a esta reducción, impulsando su discurso hacia una multitud de nuevos asuntos problemáticos⁵⁵. Si una de las dos vertientes —la del placer funcional subjetivo— está sostenida únicamente por el alcance de la meta final como *exitus*, consumiendo para siempre el relato en la primera lectura, entonces, cualquier indicación al lector que anticipe dicho final, cualquier indicio que estropee la satisfacción final de este logro, como lo son justamente los índices escatológicos y la polarización argumental hacia un determinado final preestablecido de antemano, deberían ser advertidos como un estorbo, si no directamente como un impedimento para la realización de este mismo placer. Sin embargo, Ferlosio observa que es justamente desde este uso, que él define como un *uso deportivo* de la narración, «desde donde se necesita saber por quién hay que apostar, desde donde se necesita que los personajes lleven en la frente el inequívoco signo de sus sino [...] que se nos diga a quién tiene el autor predestinado, desde *antes de la creación*» (119). Ferlosio describe a los lectores

verdad capaz de arruinar aquella mentira que repite el *matarile* psicopedagógico», una verdad que queda inexorablemente «cerrada para los adultos normalizados por la ley o por la costumbre» (Pardo 1998: 49).

⁵⁵ Danilo Manera señala el ejercicio de autocritica constante que caracteriza el pensamiento de Ferlosio, ingrediente indispensable en un escritor que considera cualquier razonamiento *demasiado* coherente sospechoso de haber sido creado *ad hoc*, y que prefiere aceptar siempre con reservas el alcance de sus propias ocurrencias, de sus esquemas y de sus símiles, consciente de que en algún lugar *han de hacer agua*. Por todas estas razones, concluye, «es plenamente comprensible que Ferlosio a veces ponga en tela de juicio sus propias hipótesis, o sus conclusiones, y que discuta consigo mismo y se autocritique, sin dejar nunca de matizar. Es algo que va más allá de su proverbial modestia» (Manera 2015: 455).

que hacen un uso deportivo de la narración como a unos *jugadores con ventaja*, que aceptan el juego, pero no quieren correr el riesgo de apostar por el equipo perdedor y, entonces, inmediatamente se pregunta en qué sentido sigue siendo posible, en estas circunstancias, considerarlos unos *jugadores*. Dicho de otra manera, se plantea «qué es lo que se conserva —y aun cómo ha de transformarse para poderse conservar— en el cambio de un objeto a otro, de la competición deportiva al relato, para que pueda yo, justificadamente, permitirme la expresión *empleo* deportivo referida a una determinada actitud frente a la narración» (139).

Para contestar a esta sencilla pregunta, Ferlosio emprende la difícil tarea de definición de la esencia de las competiciones deportivas, reconociendo como primer paso el carácter de *acontecimiento* de este tipo de eventos. Para demostrarlo, recurre al fácil experimento mental que consiste en imaginar el cambio radical en la actitud del espectador de un partido de fútbol transmitido por la televisión, en el momento en que se le dijera que el partido que está viendo *ya* se jugó, o sea, notificándole la *no simultaneidad* de la imagen representada con el objeto referido. Al considerar su reacción, se pregunta Ferlosio: «¿Qué nos revela, pues, acerca de la naturaleza de una competición deportiva este hecho de que únicamente la simultaneidad, o su creencia, sea capaz de sustentar en el espectador el modo de asistencia que considera idóneo? No otra cosa, sino que se trata de un acontecimiento, o mejor todavía, que el carácter de acontecimiento es algo intrínseco a la índole de una competición deportiva» (140). Una vez establecido el carácter de acontecimiento de las competiciones deportivas, queda sin embargo por aclarar cuál es el elemento distintivo que diferencia un acontecimiento deportivo de otro tipo de espectáculos o de eventos similares. Queda por entender por qué no miraríamos dos veces el mismo partido de fútbol, sobre todo si conocemos ya el resultado final.

Ferlosio recurre al *siempre socorrido* expediente de la comparación. Toma en consideración cuatro *objetos culturales* que comúnmente se definen espectáculos, a saber, competiciones deportivas, corridas de toros, circo y teatro-cine, con la intención de evidenciar posibles homogeneidades y heterogeneidades a partir de la aplicación de tres *reactivos*: acción/exhibición, acontecimiento/no acontecimiento no ficción/ficción.

De la aplicación de estos tres reactivos, resulta que la competición deportiva es, al mismo tiempo, una acción, un acontecimiento y no es ficción; las corridas son una exhibición (no acción), un acontecimiento y no son ficción; el circo es una exhibición (no acción), no es un acontecimiento y no es ficción; el teatro-cine es una exhibición (no acción), no es un acontecimiento y es ficción. Después de haber ordenado estos objetos en un cuadro que refleja estas atribuciones, Ferlosio observa lo siguiente: «[este cuadrado] no nos ha de servir, aparte de la diversión de construirlo, más que para saber a qué elementos será más conveniente interrogar sobre la diferencia entre acontecimientos y no acontecimientos» (150), y a continuación aclara que los dos objetos más *interesantes* para este fin, resultan ser *a las claras* las corridas de toros y el circo, porque convienen bajo los mismos epígrafes en todos los casos, menos en la disyuntiva acontecimiento/no acontecimiento, que es justamente la oposición que él busca esclarecer. Con el mismo entusiasmo de un detective, Ferlosio avanza en esta inédita *ontología* de los objetos culturales, siguiéndole momentáneamente el rastro al *quid* de los acontecimientos, limitando su atención exclusivamente a las corridas de toros y a los espectáculos de circo.

Para detectar el específico *modo de vigencia* de los *acontecimientos*, Ferlosio contrapone el tipo de *novedad* que, como espectadores, experimentamos frente a los diferentes pases y lances de una corrida de toros, y el que acompaña los distintos números de un espectáculo circense, avanzando la hipótesis de que la novedad taurina consiste en la *alteridad*, mientras que la circense reside en la *diversidad*: «si en los toros cada pase consigue ya ser simplemente *otro*, antes de ser igual o distinto, ello quiere decir que *la vez*, la pura vez desnuda e incualificada, se integra en él como un componente sustantivo; que cada pase logra ser nuevo —en novedad taurina— con no más que ser *otro*» (165). Lo que Ferlosio quiere explicitar, sacándolo a relucir, es el principio según el cual, asistiendo por segunda o tercera vez al *mismo* número de circo, nos resultaría natural afirmar que estamos viendo *otra vez el mismo número*, mientras no podríamos afirmar con igual naturalidad lo mismo de dos pases distintos de una corrida de toros. Incluso si el torero repitiera el *mismo* movimiento, no diríamos que estamos viendo *otra vez el mismo pase*, sino otro distinto. Esto significa que, en el circo, la repetición sería necesariamente un *volver atrás*, en tanto que todo nuevo ejercicio

debe ser diferente de los que le preceden, mientras que, en las corridas de toros, todo nuevo pase *puede* ser igual al anterior, porque nunca corre el riesgo de ser el *mismo*. En las corridas, cada repetición es una continuación, un *suma y sigue*.

Esta diferencia en el modo de manifestarse de lo novedoso le lleva a Ferlosio a fijarse en el diferente aparato verbal que desplegamos en el momento en que nos disponemos a *narrar* los lances de una corrida, en contraposición al que usaríamos para *describir* los números de un espectáculo de circo. En el primer caso, observa Ferlosio, los tiempos verbales de los que nos servimos serán el perfecto o el aoristo libre, mientras en el caso del espectáculo de circo, siempre haríamos referencia al imperfecto o al presente anagnóstico (este adjetivo lo inventa Ferlosio, a partir del griego *anágnosis*, que remite a la lectura, la recitación): «los espectáculos de acontecimiento, como la corrida, son narrables y disponen del aparato narrativo y de la notificación, en perfecto o en aoristo libre, como formas idóneas de referencia, mientras que los espectáculos [...] como el circo, no son narrables y tienen como fórmula propia el presente anagnóstico y sus modificantes» (171). A partir de estas dos diferencias cruciales entre las corridas de toros y los espectáculos de circo, que afectan a la esencia de lo *novedoso* (alteridad/diversidad) y al aparato verbal de referencia (narración/descripción), Ferlosio modifica la anterior oposición acontecimientos/no acontecimientos en una nueva, en la que los acontecimientos se oponen a los *textos*. El *texto* —al que nos referimos siempre mediante una descripción en presente— es definido, entonces, como una secuencia que se *ejecuta* y que da lugar a *muestras*, frente a los acontecimientos —que son narrables en perfecto o aoristo— que producen *objetos* a partir de la actualización de *modelos*. Ferlosio recurre al siguiente ejemplo para explicar la distinta relación con el *tiempo-y-lugar* que se manifiesta en los pases de una corrida y en los números de un espectáculo de circo, defendiendo la idea de que dicha relación es *interior* en el caso del ejercicio circense y *exterior* en el lance taurino:

La mano del malabarista encuentra la bola en un lugar del tiempo y del espacio de su propio cuerpo, del tiempo pautado y del espacio medido por sus propios movimientos; la mano del torero sale a buscar el tiempo-y-lugar de su figura en un espacio y un tiempo exteriores. El primero lleva consigo su espacio y tiempo, los repliega, acabado el ejercicio, como un músico que cierra su partitura, sin

dejar nada de sí en cada acto singular de aparición; el segundo deja, en cambio, escritas sus figuras en una banda irrecuperable, va liberando individuos de acción a partir de sus modelos (178-179).

En virtud de esta diferencia esencial, los ejercicios del malabarista se presentan como simples *muestras* de un repertorio ya ensayado de ejercicios (texto), mientras los lances y los pases del torero toman la condición de verdaderos *objetos* individuales (acontecimientos), que se manifiestan como intersección entre unos modelos ya conocidos y un tiempo-y-lugar desconocido de antemano. En efecto, el *ejercicio* del artista circense puede ser descrito justamente como el instrumento que le sirve al artista para liberarse de *la servidumbre de un lugar irrepetible*, que es el lugar al que es convocado el torero, al que Ferlosio se refiere como a un Ulises *poliméjanos*, de múltiples resortes. En virtud de esta diferencia, se entiende que: «*la vez* en que se manifiesta el texto está vacía, en blanco; *la vez* en que se cuaja el modelo está llena, es corpórea: es como una hoja de papel que no preexiste al escribir, sino que se va creando de la nada con la propia acción de la escritura, como un espacio-tiempo connaturado con la acción» (178)⁵⁶.

Una vez introducidos estos elementos, Ferlosio vuelve a considerar, contrastivamente, las competiciones deportivas y las corridas de toros, que recaen ambas bajo el epígrafe de *acontecimientos*: si el *hacer productor de objetos singulares* de las corridas de toros es propio de todo lo que tiene vigencia de acontecimiento, y se opone a un *hacer demostrativo* que es propio de lo que tiene vigencia de *texto*, debería ser posible afirmar que también en las competiciones deportivas se da una similar producción de *objetos singulares*. Sin embargo, Ferlosio observa cómo en la competición deportiva el rendimiento instrumental prevalece como «único criterio de valor, y hasta la belleza de las jugadas se deja descifrar como una aureola de expresividad teleológica» (181). En efecto, aunque tanto el torero como el deportista ponen en práctica su experiencia y su destreza frente a una multiplicidad de alternativas potenciales, sobre las que ha de irse prospectando a cada instante su actuación, los lances del primero no son equivalentes a

⁵⁶ Señalo la relevancia de esta cita, que explota la imagen de la escritura y de la hoja de papel, porque es la que rescataré, en la parte conclusiva (véase pág. 163), al hablar de lo *genitum* en contraposición a lo *factum*.

las jugadas y a los goles del segundo. Los goles de un partido padecen aquella violencia escatológica que los *descualifica* y *descosifica*, privándoles de la autosuficiencia y de la insustituibilidad que es propia de los objetos singulares —las *figuras* de la tauromaquia—, uniformándolos y homogeneizándolos como abstractos *tantos*, como puros *sumandos* y *restandos*, rebajándolos a la condición de simples *haberes*, en equivalencia con todos los demás. En un partido, un gol equivale siempre a un punto: su valor está fijado independientemente de la belleza de la jugada o de la destreza que el jugador ha demostrado para marcarlo. Por esta sencilla razón, la oposición entre el *hacer productivo* de los acontecimientos y el *hacer demostrativo* que es propio de lo que tiene vigencia de texto, se bifurca ulteriormente, en el seno de los acontecimientos, en dos nuevas vertientes: un *hacer* productor de *objetos* (figuras/bienes), y un *hacer* productor de *haberes* (funciones/valores).

Según este nuevo desdoblamiento, las competiciones deportivas se caracterizan por ser *funciones*, en las que todo depende del éxito final, frente al carácter de *figura* propio de la tauromaquia, cuya realización reside plenamente en el presente. Es a estas alturas del discurso que Ferlosio introduce la distinción entre *bienes* y *valores*, que deriva de dos *modulaciones* distintas de la temporalidad, que Ferlosio llama tiempo consuntivo y tiempo adquisitivo: «los bienes son fugaces, los valores duraderos; éstos ascienden hacia el porvenir, aquéllos van decayendo hacia el pasado. He aquí que el carácter de acontecimiento se modula en dos claves adversas, en dos temporalidades de contrapuesto sesgo, de fibras disconformes, de contraria tensión. Consumirse o crecer» (183). La peculiaridad de la corrida reside en el hecho de *consumirse en su presente* siendo, al mismo tiempo, acontecimiento y figura —Ferlosio le atribuye la característica excepcional, entre *todos los espectáculos habidos y por haber*, de ser *figura que acontece*—, frente a las competiciones deportivas que son sí acontecimientos, pero funciones, en tanto que articulan el tiempo como acumulación de valores, y al circo que, según estos nuevos epígrafes, es a la vez texto y función⁵⁷:

⁵⁷ Ferlosio define el circo en calidad de *función* porque, aunque carezca propiamente de una tensión escatológica, «erige en el puesto del designo el puro culto a la dificultad por la dificultad, que es la absolutización reflexiva de todos los designios en cuanto determinantes de valores estrictamente funcionales» (Ferlosio 2016 [1974]: 188).

La presencialidad actual, el pertenecerse y permanecer en sí de todos los momentos, que se experimenta en la particular modulación temporal de la corrida, se corresponde con la ausencia de proyección a un término, de protensión liminar con la falta de un sentido como vinculación funcional ascendente de los momentos sucesivos; las tensiones son aquí convergentes, aparecen como concentración de la acción alrededor de un mismo tiempo-y-lugar [...]. El contenido de la corrida está en su propio centro, en el diáfano seno del presente: aquí, y no allí, al final, es donde se la verá surgir, resplandecer y desgranarse. Su tiempo no se conmensura como tiempo adquisitivo, sino como tiempo consuntivo (184-185).

Una vez colocadas las principales piezas analizadas hasta ahora (competiciones deportivas, corridas y circo) de acuerdo con estos nuevos epígrafes (acontecimiento, texto, figura, función), Ferlosio toma en consideración un nuevo elemento, la danza, cuyas *figuras vivas* parecen afines a las de la corrida, aunque les falta, para serlo plenamente, el *privilegio o la desdicha de no volverse a repetir*, e incluso parece que cobran *pleno sentido* con la repetición: por estas razones, «la danza es, pues, figura, pero no es acontecimiento, sino texto» (186). La danza le sirve a Ferlosio para dar otro paso adelante en el arduo *asedio a la ciudadela de las figuras*, objetivo declarado, aunque no plenamente logrado, de la segunda de las *Semanas* —Ferlosio había planificado una tercera entrega, finalmente nunca publicada—, observando el funcionamiento de aquello que es *figura* dentro del modo de vigencia de los textos, como es justamente el caso de la danza. La complejidad teórica del discurso ferlosiano alcanza nuevamente un pico de dificultad, en el momento en que Ferlosio acomete la demostración de la posibilidad de atribuir un valor significativo a las figuras no miméticas —las de la música o de la danza—, sin identificarlo, sin embargo, con el valor significativo típico del lenguaje, que implica la vigencia del principio de convencionalidad, contrario a la insustituibilidad material y sensible de las *figuras*. El aspecto individual y sensible de las *figuras* —en contraste con la descualificación de lo material sufrida, por ejemplo, por los *goles* de las competiciones deportivas, reducidos a abstractos *tantos* del mismo valor en función de la victoria final—, sustrae las figuras a la operación del descifrado, que es lícita en el caso de los signos convencionales del lenguaje y de los ideogramas, en los que el componente concreto y material del signo puede ser obviado en tanto que fundamentalmente irrelevante:

Llamando, pues, *ideograma* —acaso con notable imprecisión— a cualquier cuerpo sensible convencionalmente adscrito a una función significativa y, consiguientemente, sujeto, a efectos de esta vigencia funcional, al principio de la irrelevancia del carácter motivado o arbitrario de su relación con lo representado, me veo obligado a proponer la tesis de que en la medida en que de aquello que tengo por *figura* pueda, en ocasiones, en algún sentido, decirse que *representa* y hasta *significa*, ello no ha de ser ciertamente a través de un proceso capaz de ser equiparado y reducido al de aquello que tiene carácter de ideograma (197).

No se entiende, creo, la importancia de esta puntualización, si no se tiene en cuenta la preocupación de Ferlosio (quizás pueda, incluso, hablarse de una obsesión teórica) por la cuestión de la *violencia del sentido* que he señalado al comienzo de este apartado, y que se configura desde «Personas y animales en una fiesta de bautizo» como uno de los temas nucleares de su pensamiento. Para Ferlosio, las *figuras* representan un baluarte, quizás el único frágil baluarte frente a la omnipresente y omnipotente *violencia del sentido*, descrita como proceso de funcionalización escatológica que *descualifica* y *descosifica* lo sensible, manifiesta en el paradigma *deportivo* que predomina tanto en la sociedad como en la narración. Por esto, el intento de demostrar que las figuras no tienen por qué quedar relegadas a una *muda* existencia sensible, a ser puras concreciones materiales que no significan absolutamente nada, no puede en ningún caso dejarlas expuestas a la acción descualificadora y homogeneizadora del descifrado. Ferlosio se resiste a la fácil tentación de quien pretende resolver el asunto inclinándose hacia la drástica medida de negarle toda posible significación, de quien sabiendo «bien que las figuras no se leen ni se descifran [...], temeroso tal vez de que de la atribución de *alguna forma de significar* pudiese derivársele cualquier funcionalización descualificadora, se inclina hacia la drástica medida de adelantarse a negarle toda posible significación» (202). Ferlosio, en cambio, asume el reto y lo resuelve gracias a una verdadera *perla* de genialidad discursiva, demostrando la posibilidad de una significación de las figuras distinta de la del descifrado, gracias al ejemplo del peculiar modo de significar a la persona del rostro humano. Ferlosio observa que, «de toda la realidad que constituye la persona, el semblante no es más que la apariencia sensible, una *mera* percepción, cosa que solo existe a la vista y al oído; simple significante, si se quiere, pero un significante más irreductible, más amado que toda la realidad que convoca y representa» (203). Si el semblante humano es un simple significante, se

pregunta Ferlosio, ¿por qué nunca quisiéramos ver a un ser amado desfigurado? Parece ser que, en este caso, el elemento significante sensible, que de norma es trascendido y dejado atrás por el movimiento de la significación que acaba en el objeto significado, permanece *inmanente* a la apariencia sensible en cuanto tal. La idea de la desfiguración, concluye Ferlosio, pone «prácticamente de relieve de qué manera si el rostro anuncia y significa de algún modo a la persona ello ocurre de suerte que no comporta en absoluto la descualificación de la apariencia sensible en cuanto tal, que se observaba, en cambio, en el significar del ideograma» (204).

Las secciones que preludian el final de la segunda semana (§42-52), están dedicadas a mostrar de qué manera funciona activamente este proceso de significación de lo que es *figura* dentro de los *textos*, recurriendo a la noción de *efecto* que viene a tomar, en las últimas páginas, el relevo de la *figura*, remitiendo directamente a la *única instancia competente* en el asunto de su percepción, el aparato sensorial del receptor: «muy a propósito viene en este punto la acepción castellana de la palabra *efecto*, que juega en frases como *¿qué tal efecto hace este cuadro aquí?*, *quita esas ropas que hacen mal efecto*, *eso es de mal efecto* [...]; *efecto* sale aquí justamente al encuentro de lo que vengo entendiendo por figura: la *eficacia* o la *eficiencia* a la que se remite pertenece del todo a los dominios de la apariencia sensorial» (206). Lo que Ferlosio se propone es vincular el *efecto* de una determinada obra a aquellos elementos que influyen en el aparato perceptivo del receptor gracias a su inmediata presencia a su atención sensible. En el ámbito literario —que es al que Ferlosio dirige su atención—, esto quiere decir limitar el derecho a la plena existencia literaria a aquellos elementos que el lector pueda advertir sin necesidad de interrumpir la lectura *horizontal* del texto. Cualquier elemento que, en cambio, requiera un desplazamiento *vertical*, o sea, que para ser apreciado necesite que el lector se desplace hacia adelante o hacia atrás, por deliberada que sea su introducción en el texto por parte del autor, no tendrá plena existencia literaria, quedará excluido de lo que Ferlosio entiende como *efecto* de la obra:

lo accesible únicamente mediante descifrado carece de existencia literaria, no forma parte de la obra porque no es inmanente a su patencia, porque no resulta en ella como algo por sí mismo activo en la inmediata transparencia capaz de hacerlo copresente a todo lo demás; incluso una vez reconocido seguirá siendo extraño a la cosa, será algo constatado, sabido, pero no algo patente [...]. En general,

quedará siempre excluida del seno de una obra literaria cualquier relación para cuyo alcanzamiento o percepción se exija un acto de atención sobre un mero soporte material que sea incompatible o siquiera incapaz de simultaneidad con los que nos permiten el acceso a los restantes elementos. Con *patente* he querido decir manifiesto en la superficie de la obra como unidad de presencia, es decir, copresente a los demás elementos; con *inmanente* pretendo decir articulado por dentro y enteramente definido por solas relaciones interiores (214).

Una vez formulado en estos términos el *principio de patencia*, Ferlosio dirige sus críticas a los enfoques hermenéuticos de tipo psicoanalítico, que *bucean* en las obras otorgando especial atención a todo lo que el autor *no ha dicho* y a todo aquello que, según su interpretación habría querido sugerir, encarando «las obras con un aparato de auténtico espeleólogo, sobre el mito, inventado absolutamente *ad hoc*, de que en una obra literaria es mucho más y mucho más importante lo escondido que lo manifiesto, sacando a relucir, para ilustrarlo, la famosa imagen del *iceberg*» (208). El desengaño que sigue indefectiblemente al *descongelamiento del iceberg* podría ser fácilmente obviado, en opinión de Ferlosio, recurriendo al principio de patencia. Los errores y las trivialidades en las que suele incurrir el tipo de crítica literaria que concibe de antemano al texto como un *enigma*, como un secreto que espera ser desvelado, derivan justamente del absurdo de someter «los textos al tormento de verse objeto de preguntas frente a las que a menudo no tienen ni siquiera el grado de complejidad y determinación necesario para que simplemente se dé la disyuntiva sobre las que se les apremia a responder» (215). Ferlosio sugiere que la crítica se conforme con el análisis y el comentario de la porción visible del *iceberg*, evitando hacer conjeturas arriesgadas sobre la parte que no se ve de la obra, e introduce un criterio de selección del material literario especialmente restrictivo, que previene contra toda lectura asimilable al descifrado:

El principio de patencia establece, pues, el criterio del *efecto* para determinar lo que tiene existencia literaria; solo se la concede a aquello que aparece a la luz interior de la lectura, a aquello que se acusa, que resulta a la acción de la atención inmanente; no está en la obra lo que no se manifiesta en su mera superficie, en su rostro aparente. Pero si solo lo que es *efecto* ha de ser objeto de consideración literaria, ello no quiere decir que el análisis deba limitarse a la mera constatación de los efectos mismos, pues claro está que sus procedimientos [...] los mecanismos lingüísticos precisos por los que se producen, tienen que ser latentes —pues, ¿quién podría percibir al mismo tiempo el semblante y sus rasgos, la música y sus notas, la palabra y sus letras, la frase y su sintaxis?—, y no es ninguna impertinencia investigarlos, sino que constituyen justamente el objeto posible del análisis (231).

El principio de patencia obliga a excluir del *efecto* —pero no de un posible análisis crítico de la obra— los dispositivos textuales que el autor ha colocado en el texto, pero que no pueden ser percibidos durante la lectura, porque requieren de él una atención redoblada. De esta manera, Ferlosio puede afirmar, con ánimos de provocación, que «se oye decir muy demasiadas veces que en el libro hay con frecuencia cosas que el autor no ha puesto o no sabe haber puesto, [...]; lo que, en cambio, no se oye nunca decir es que en una obra *no* haya cosas que *sí* ha puesto o querido poner el autor» (216). El acróstico es quizás el ejemplo más claro de un elemento textual que no tiene existencia literaria, *aunque el autor lo haya puesto en el texto*, porque para ser detectado requiere del lector un tipo de atención del todo incompatible con la que normalmente despliega durante la lectura horizontal. El acróstico pertenece al dominio de lo *descifrable*, como todo aquello que, puesto o no deliberadamente en un texto por parte del autor, demanda un tipo de atención cualitativamente distinta a la que se emplea durante la normal lectura: «para leer verticalmente las letras iniciales de los catorce versos de un soneto es absolutamente necesario dejar de leer horizontalmente [...]. El acróstico sería el caso paradigmático de cuanto pueda ser exclusivamente objeto de una operación de descifrado y por ende de cuanto, por hurtarse al principio de patencia, no llega a cobrar nunca existencia literaria» (217).

Más allá de recursos tan sofisticados como el acróstico, existen elementos gramaticales que, por sus características metalingüísticas y *extra textuales*, funcionan —a un nivel formal y abstracto— como auténticos *avisos de lectura*, que invitan al lector a interrumpir la lectura horizontal para remontarse a otros lugares del texto:

es curioso observar, sin embargo, hasta qué punto multitud de instrumentos del lenguaje común [...] presentan, formalmente considerados, el carácter de auténticos *avisos de lectura*: la anáfora, sin ir más lejos y por poner el ejemplo más patente [...]; otras serían las multiformes conexiones *ad sensum* [...]; otras, en fin, las que el emisor, pensando que solamente una atención redoblada, una segunda exploración del texto permitiría atar ciertos cabos que él, sin embargo, considera conveniente y hasta necesario atar, echa mano del explícito aviso de lectura tradicionalmente indicado mediante el imperativo *véase* (220).

Aunque cualitativa y formalmente la manera de funcionar de estos dispositivos de referencia textual sea la misma, es posible establecer una distinción en el grado de abstracción que requieren para poder operar en el texto, abstracción que depende, en buena medida, de la mayor o menor distancia, en el texto, del referente al que remiten. Los pronombres anafóricos *este* o *aquel*, por ejemplo, designan aquello a lo que se refieren mediante un sistema de referencia inmediato y *egocéntrico*; la pareja formada por *el primero* y *el segundo*, desempeña la misma función referencial, pero mediante unas coordenadas absolutas, o sea, referida al orden de sucesión con que los referentes han aparecido en el texto; en cambio, el *véase* ya no tiene por qué anclarse a una referencia *presente* en la mente del lector, apoyándose únicamente en el sistema de referencia de numeración de las páginas *véase pág. tal*, mostrando el grado máximo de alejamiento del referente con respecto a la inmediatez del texto:

el *véase* nos manda siempre por un camino *fuera de texto*, trascendente a la luz interior de la lectura, opaco respecto a ella [...] mientras los mecanismos anafóricos comunes se realizan sobre la marcha, como a caballo de virtualidades inmanentes que el texto por sí es capaz de desplegar [...] el *confer* es olímpicamente libre de remitir sin restricción alguna al pasaje más remoto [...] la anáfora gramatical no puede rebasar los límites de la inmediata presencialidad lingüística (222).

Todas estas consideraciones acerca del *principio de patencia* y del funcionamiento de las referencias anafóricas —interpretadas como *avisos de lecturas* que encuentran su culminación trascendente en la función textual del *véase*—, le permiten a Ferlosio explicar en unos términos completamente distintos a los de la crítica tradicional la notoria *oscuridad* de la prosa de Faulkner. Ferlosio parte de la constatación de que ni los detractores ni los entusiastas de la obra de Faulkner pueden negar su oscuridad. Consciente de que su exposición del *principio de patencia* podría fácilmente ofrecer un buen argumento para acusarle de «violar el principio de la atención inmanente por requerir para su comprensión precisamente esa clase de exploraciones secundarias que caracterizan el modo trascendente de disponer de los datos, dando lugar a la tan discutida opacidad» (225), se previene para evitar que su obra quede expuesta a los ataques de aquellos enfoques críticos que la quieren abordar como un *enigma* y sugiere, en cambio, que tanta y tan manifiesta oscuridad en la narrativa de Faulkner delate la paradójica existencia de una radical tensión hacia la presencia y la inmanencia:

detrás de tanta oscuridad, ¿no se trasluce justamente un ademán narrativo de verdadero horror a todo movimiento verbal indicativo que remotamente pueda parecerse al trascendente *advierta el lector* [...]; un ademán de agotar todo el aliento en la pura experiencia del asunto, como aquel que embargado por la circunstancia echa la nuca para atrás, cierra los ojos y murmura esas últimas palabras en las que todo son como pronombres inmediatos que olvidan su mediación referencial porque se sienten tocando las presencias mismas? (225).

La escritura de Faulkner se acerca a la *presencia misma* de la experiencia, en el olvido de la *mediación referencial*, radicalizando el consolidado criterio moderno de la *neutralidad* y del silencio del autor, según el cual el autor debe evitar cualquier intromisión en la acción narrada. La oscuridad de Faulkner, en opinión de Ferlosio, debe ser entendida como «el resultado de una obstinada severidad en extender ese tradicional mandato de silencio a otros movimientos expositivos, que ni remotamente pueden reconocerse como juicios, pero sí como una suerte de interferencias o roturas trascendentes respecto de otro silencio más profundo» (225). Una severidad y un radicalismo que no arredran ni cuando *el silencio* del autor llega a poner en entredicho la misma inteligibilidad del texto literario.

Según Ferlosio, el radical *silencio narrativo* de Faulkner es una forma de realismo *sui generis*, porque no reproduce la ilusión de la transparencia expositiva, o sea, rechaza aquel espejismo que hechizaba la conciencia racionalizadora en el momento en que se reencontraba con la racionalización del mundo que ella misma se había dado para sobrevivir en él. Lo que convierte la narración de Faulkner en un *medio oscuro* es la deliberada alteración de la correcta recepción pronominal, cuya centralidad en el *sistema vascular* del texto se ha comentado en el apartado anterior, produciendo un fenómeno para el cual Ferlosio acuña la original definición de *trombosis anafórica*: una obstrucción en el sistema circulatorio de la información narrativa, que deriva de la pretensión de expulsar del orden del relato todo elemento explicitante, llegando hasta el extremo de hacer que los pronombres no encuentren un claro referente, por la omisión de aquella información necesaria para entender qué elementos deberían designar:

la oscuridad de Faulkner [...] radica en una especie de trombosis, más o menos generalizada, del sistema vascular de la circulación anafórica [...] o sea, en la falta de recepción pronominal. Llamo *recepción pronominal* a la operación lingüística por la que un *él*, un *allí*, un *entonces* alcanzan a

cumplir su referencia [...]. Todo el que escribe sabe [...] cuando puede escribir *él* o *allí* y cuando, en cambio, tiene que volver a nombrar la persona o el lugar en cuestión; si en este caso se obstinase, con todo, en escribir *él* o *allí* nos hallaríamos en la situación gramatical del *pronombre irrecepto* (227).

La oscuridad de la prosa de Faulkner resulta, entonces, perfectamente *patente* y localizable en la superficie del texto, como un derivado de la decisión de suprimir cualquier referencia arbitraria (incluidas las anafóricas) que desvíe la atención del lector de la inmediata presencia en la que está inmerso durante la lectura, desactivando y desautorizando cualquier lectura crítica de su prosa asimilable al descifrado, que pretenda legitimar la lectura de su texto como un *enigma* a la espera de ser resuelto:

si los puristas de la inmanencia u obsesos de la neutralidad, como Faulkner, omiten radicalmente esta clase de indicaciones, no es, según yo creo, por obligar a los lectores a una actividad descifradora [...] sino por un sentimiento enteramente ajeno a ello [...] el sentimiento de que cualquier indicativo de servicio, como pura respuesta a un *quién*, a un *dónde*, a un *cuándo*, es un *aviso de lectura*, que apareja entablar un diálogo con los lectores por encima de las cabezas de los personajes, y extramuros del espacio pregnante de la acción (226).

El análisis de Ferlosio impugna la correlación entre realismo literario y transparencia expositiva, explicando la oscuridad de Faulkner como el paradójico resultado de la búsqueda de la forma más intransigente y radical de realismo, conseguido mediante la renuncia a cualquier indicación al lector, por necesitada que esté según las reglas de uso del lenguaje cotidiano y natural, que pueda ser percibida como un *aviso al lector*. Como se ha visto, en opinión de Ferlosio, el *realismo social* desatendía el cometido del realismo común y corriente —la transmisión de una experiencia en cuanto tal experiencia singular—, justamente por su voluntad de trascender los acontecimientos mediante la actividad simbolizante, manipulándolos para acomodarlos a una polarización ordálica de cuya proyección narrativa tenía que derivarse el sentido moral de la obra. La narración de Faulkner se mantiene fiel exclusivamente a su cometido de reproducir el acontecer tal y como se manifiesta a la conciencia, y no como la conciencia se lo narra racionalizándolo (sea ello mediante el relato que cotidianamente reproduce para sí misma, o mediante la proyección ordálica de la literatura con vocaciones sociales). La oscuridad de la narración de Faulkner respeta la *incommovible*

alteridad de lo real, aquella *primacía de las cosas* que emerge solo suspendiendo la actitud pragmática mediante la cual familiarizamos la realidad para hacérsela más inteligible (narración realista comúnmente entendida), o para hacerla más inteligible a un hipotético público lector (realismo social o narración moralizadora). Al interesarse exclusivamente por los acontecimientos, Faulkner se desinteresa por completo de los lectores, negándoles incluso aquellas indicaciones pronominales indispensables para orientarse con seguridad en el orden del relato. Como ya había afirmado Ferlosio, en 1972, a propósito del *Pinocho* de Collodi, toda adaptación al receptor es una *perversión* y un *acto de desprecio* hacia ese mismo receptor. Incluso —añadiría Faulkner— aquellos avisos de lectura que parecen *entablar un diálogo con los lectores por encima de las cabezas de los personajes*.

Al cerrar este segundo apartado, cabe preguntarse cuál es el lugar que ocupan estas reflexiones sobre la escritura de Faulkner en el recorrido general que Ferlosio ha trazado en las dos *Semanas*. En la primera entrega, Ferlosio presenta el *derecho narrativo* como un esquema inercial e irreflexivo que traslada al ámbito literario una serie de automatismos y convenciones que operan en el lenguaje, y que configuran una suerte de *sentido común* inmediatamente accesible a los usuarios del lenguaje cotidiano, predisponiendo el receptor de una narración a un *uso deportivo* de la lectura, o sea, a recibir la narración como *texto* y como *función*. Por otra parte, la indagación de lo que es *figura*, que Ferlosio emprende en la segunda semana, culmina en la exposición del principio de patencia, que establece el criterio del *efecto* para determinar lo que tiene existencia literaria, abriendo la posibilidad a una práctica interpretativa que considera la literatura en su dimensión de *texto* y de *figura*, cuya inmanencia no puede ser trascendida mediante la operación del descifrado. Podría decirse, entonces, que el principio de patencia opera como contraparte del derecho narrativo primario, o sea, que funciona como un esquema interpretativo alternativo, una suerte de guía para no dejar el texto expuesto a la *violencia* argumental-funcional intrínseca a la narración, que trasciende y *deja atrás* su inmanencia sensible en búsqueda de la trascendencia del *sentido*. La escritura de Faulkner representa, en el ámbito literario, el ejemplo de un texto que subvierte el conjunto de tácitas expectativas que configuran el derecho narrativo primario, interrumpiendo el funcionamiento normal de la circulación

anafórica, mecanismo central en la articulación de la polarización egocéntrica y gravitatoria, sobre la que descansa la demanda de rendimiento funcional que es, al mismo tiempo, demanda de unidad y demanda de *sentido*. Faulkner produce un tipo de escritura en la que, de forma paradójica e *innatural*, el texto nos convoca hacia la presencia de lo narrado, la inmanencia de la experiencia, en la que el *texto* se resiste a comportarse como *función* y actúa como *figura*, desentendiéndose completamente de los lectores y enfocándose plena y radicalmente en los acontecimientos.

3.2.3. *Pensar a la contra*. Negar el mal como forma de resistencia a decir el Bien

En el apéndice I de la segunda semana, titulado «El caso José», Ferlosio introduce la última de las oposiciones binarias que aparecen en *Las semanas*, la que enfrenta lo *genitum* a lo *factum*, retomando el célebre íncipit del credo de Nicea, que predica el carácter *increado* del verbo divino mediante la siguiente fórmula: «Genitum, non factum». Ferlosio aprovecha el primer término de la comparación para referirlo, en ámbito literario, a aquellas imágenes que parecen manifestarse de forma espontánea e imprevisible a la imaginación del poeta, contraponiéndolas a las que derivan de su oficio, fruto de la voluntad espuria de *meter ruido con los hechos*, manifestación de algo que «ha sido conscientemente excogitado por el poeta como un artificio emotivo, deliberadamente dirigido al sentimiento del lector, como una bala de fusil expresamente preparada para su corazón», para concluir que lo *genitum* «no es más fidedigno porque *esté mejor inventado*, sino porque *es lo que ocurrió* (y [...] no importa que sea solo la fantasía del rapsoda el lugar donde ocurrió)» (2016 [1974]: 249-250). Es mi intención abordar la cuestión del posicionamiento crítico de Ferlosio en el campo literario de final de los años sesenta a la luz del enigmático valor de esta contraposición, evidenciando los principales elementos de cercanía y de distancia con respecto a la figura de Benet, a su manera de concebir el proceso de la creación artística y al consecuente divorcio que plantea entre el escritor y la sociedad.

Como ya he señalado anteriormente, Benet y Ferlosio coinciden en criticar cualquier intromisión de *intenciones espurias* (bastardas) que intervengan en el proceso de la creación artística, porque interfieren con el compromiso del artista hacia el objeto que pretende abordar. Benet concibe la moralidad, en arte, a partir del círculo restringido que incluye exclusivamente al autor y a la obra, describiendo el proceso creativo como mediación de una instancia *pasiva* y de una *activa* —la *inspiración* y el *estilo*— de cuya combinación feliz surge una manifestación artística que no *representa*, sino que *recrea* la realidad. Merece la pena citar aquí un fragmento de una entrevista de 1971, en la que Benet explica este proceso, respondiendo a una pregunta de Federico Campbell sobre el tema de la inspiración:

La inspiración dicta poco, y hay que completar ese dictado escaso con un relleno que ya no es tan inspirado, hay que darle redondez y componer. Esa labor de composición a partir de un breve dictado de la inspiración es ya el trabajo propio de un escritor, que tiene que alcanzar la cota por sí mismo, con su propio trabajo y esfuerzo, la cota que le ha sido dada casi sin trabajo. La inspiración dicta ya con un estilo, y, para mí es evidente, la inspiración dicta de una manera que ya no se puede alterar. Lo que no sea eso no es inspiración (Benet 1997 [1971b]: 69).

Ferlosio, que avanza con las cautelas que le impone el respeto por la incommovible alteridad de las cosas, deja la descripción del proceso creativo envuelta en una nebulosa de indeterminación, expresando la tensión dialéctica entre el momento pasivo y el activo a través de la recién comentada contraposición entre lo *genitum* y lo *factum*. Con aquella desconfianza que le lleva a sospechar de explicaciones y ocurrencias demasiado rotundas y coincidentes, afirma:

Resultaría extremadamente arduo asentar un criterio de principio para dilucidar en cada caso qué es en ella [en la literatura] lo *factum*, qué lo *genitum*, o qué proceso específico del alma y de la mente es el que puede dar lugar a lo uno o a lo otro. Hasta el momento apenas hay, que yo sepa, acerca de ello un mito y una expresión tan vaga que resulta inútil: el mito es el de la Musa y el término es el de *inspiración*. Sin embargo, el que una y otra cosa sean absolutamente huecas en cuanto explicaciones no afecta en modo alguno para que signifiquen el más cabal reconocimiento del carácter de *genitum* que, como exigencia ineludible, como *deber ser*, ha de tener la literatura; lo que comportaría, ni más ni menos, que la exigencia de una pura receptividad, de una esencial pasividad por parte del literato (2016 [1974]: 250).

Desde un punto de vista teórico, Ferlosio se encuentra con toda la dificultad que resulta del rechazo del antiguo mito de las Musas y de la *inspiración* —mantenido, en cambio, por Benet—, en tanto que no está evidentemente en condiciones de sustituirlo con una imagen más precisa y eficaz. Por otra parte, también entiende el absurdo que derivaría de identificar lo *genitum* como *condición de necesidad* para la existencia del hecho literario, una vez admitida abiertamente su inefabilidad. A este respecto, confiesa que «nos es dado [...] reconocer y desenmascarar como tales las manipulaciones más burdas y rotundas, pero no podríamos en cambio describir cuál pueda ser el *quid* diferencial que distingue el proceso de lo *genitum*» (250). Hay elementos que permiten asimilar la manifestación literaria de lo *genitum* a la manera de acontecer de las figuras de la tauromaquia, en las que *la vez* se configura como *una hoja de papel que no preexiste al escribir*, «sino que se va creando de la nada con la propia acción de la escritura» (2016 [1974]: 178). De esta forma, la peculiar articulación del tiempo-y-lugar *hallado* como espontáneo presente que no preexiste al gesto de la escritura, desactivaría, aunque quizás solo momentáneamente, la presión escatológica del argumento⁵⁸, configurándose como un *oasis de presencia* en el árido desierto del tiempo acumulativo polarizado por la funcionalidad argumental demandada por el esquema narrativo. A pesar de estos *indicios*, en las páginas de las *Semanas* Ferlosio no dice nada conclusivo acerca de estas cuestiones, quizás hubiese dedicado a este tema algunas de las páginas de aquella *tercera semana*, que nunca vio la luz, pero que ya tenía escrita en 1970 y que, sin embargo, en 1998 yacía *seca o podrida en algún cajón* polvoriento de su escritorio (Ferlosio 1998: 76). En el apéndice, Ferlosio se limita a reconocer que, acerca del funcionamiento de esta oposición, solamente es posible aportar «indicios o suposiciones, que apenas pasan de ser pura metáfora: que lo *genitum* sería algo que por sí mismo se presenta a la atención del que meramente escucha el sonido de los hechos, y por lo tanto al que se pone en una actitud pasiva, receptiva, mientras lo *factum* resultaría de una manipulación de los hechos deliberadamente dirigida por una voluntad de meter ruidos con ellos» (250-251).

⁵⁸ Carlos Femenías apunta justamente a ello, en el capítulo tercero de su libro «Alrededores y entresijos de *El Jarama*», en el que presenta una original hipótesis sobre la manera en que, en su obra narrativa, Ferlosio habría intentado recrear estos *oasis de presencia*, frente a la preponderancia inexorable de la presión funcional-argumental (véase, Femenías 2022: 105-135).

Esta manera de plantear las cosas, como señala Hidalgo Bayal, encierra enormes complicaciones, en tanto que nada impide que «al que meramente escucha el sonido de los hechos solo le fuera dado oír el ruido de los mismos, y esto de tal manera que, a la postre, la apariencia de lo *factum* devendría, de hecho, esencia de lo *genitum*», sin tener en cuenta que, además, con la profesionalización del oficio de escritor, «es más que improbable salir indemne e inocente de las numerosas trampas y tentaciones de lo *factum*» (1994: 48). A partir de estos elementos de dificultad, Hidalgo Bayal interpreta el caso *Ferlosio* —la *anécdota* o el *mito de su silencio*—, como fruto de un posible recelo, de una cautela, de una precaución frente a los peligros que conlleva la profesionalización del oficio de escritor, que comporta el riesgo de deslizarse inadvertidamente desde una escritura felizmente *hallada* bajo la insignia de lo *genitum*, hacia la presentación al lector de un mero *constructo* literario, que responde ya plenamente a lo *factum*, riesgo que aumenta, evidentemente, con el éxito posterior a la publicación de la primera obra, máxime, si se convierte en una obra de culto, como es el caso de *El Jarama*. En línea con esta idea, es posible argumentar que, no solo el prolongado silencio editorial de Ferlosio, sino más en general su *renuncia* a definir positivamente lo *genitum* literario, responden a la conciencia de que toda *capitalización* del discurso destruye irremediablemente la esencia de los *bienes*, transformándolos en *valores*. Como ya se ha visto, si la *violencia del sentido* es omnívora, omnipresente y omnipotente, la única salida posible es el *silencio*, que en Ferlosio se mitiga, cediendo a la voluntad de articular un discurso crítico que, sin embargo, renuncia a nombrar el bien, permitiéndose exclusivamente el *lujo* de negar el mal, de desenmascarar las trampas de lo *factum*. Observada desde este punto de vista, la idea de Benet de que el divorcio entre el hombre de letras y la sociedad es suficiente a crear las condiciones de posibilidad para que el escritor pueda dedicarse a sus *quehaceres literarios* —alejándose de la presión del público que le impulsa hacia la repetición de fórmulas y recetas de éxito, no exigidas por la esencia del material narrado—, resulta quizás *ingenua*, en la medida en que, para Ferlosio, el escritor de profesión⁵⁹ no puede estar

⁵⁹ A este respecto, Benet quizás replicaría que él siempre se guardó de considerarse un escritor de profesión, que fue un *escritor de domingos* que cultivaba la escritura como *juego*, libre de las exigencias y de las ataduras de la subsistencia material. Así se lo hace saber, en dos cartas de marzo de 1965, a Martín Gaité: «Yo ocupo mi tiempo actuando como ingeniero y jugando como escritor [...]. Soy un ingeniero

nunca del todo seguro de no haber ya abandonado, inadvertidamente, el polo *positivo* de una invención artística libre de condicionamientos espurios y de haberse adentrado, aunque sea sin querer, en los tentadores dominios de lo *factum*. El elemento decisivo parece residir en el punto de mira desde donde los dos observan esta cuestión: lo que Benet aborda y resuelve como un problema estrictamente *estético* —para él no es *problemático* describir el proceso creativo como una labor de composición (*factum*) que da forma al incompleto dictado de la inspiración (*genitum*)—, se complica al asumir, en Ferlosio, toda la carga ideológica de lo *ético*, bajo cuyo prisma cualquier postura que no asuma y problematice críticamente la imposibilidad práctica de discernir lo *puro* de lo *espurio* (el material que le viene dado al poeta por lo *genitum* de lo que es creado posteriormente como mero artificio, como *factum*) delata su ingenuidad o, directamente, su mala fe.

Si me he demorado tanto en el *jardín* de las *Semanas* —que acaso haya terminado revelándose más bien *selva oscura*—, no es solamente para ofrecer el justo tributo a un libro que debería merecer más atención de la que ha tenido en estos casi cincuenta años de vida, sino porque considero la definición previa de los conceptos básicos del pensamiento ferlosiano —que incluye todas las *oposiciones binarias* a las que la crítica constantemente alude, sin detenerse, en muchos casos, en la explicación de su complejidad y de su articulación interna— una tarea imprescindible para poder sugerir una lectura del posicionamiento crítico de Ferlosio en el campo literario de finales de los años sesenta. Juan Antonio Ruescas llama la atención justamente sobre la escasez de estudios sistemáticos dedicados a las constantes del pensamiento ferlosiano que, afirma,

responsable y un escritor irresponsable y procuraré siendo ambas cosas mientras pueda (1999: 54-58). No sabemos si estas precauciones les habrían parecido suficientes a Ferlosio, aunque es fácil suponer que no sería así. A este propósito, recuerda Martín Gaité cómo, al final de su carrera literaria, a Benet le resultase cada vez más difícil esquivar los compromisos a los que le había ido obligando el cultivo prolongado de su actividad de escritor (2017 [1996]: 969). Se cumplía, continúa Martín Gaité, una profecía que había formulado el propio Benet en *La inspiración y el estilo*, hablando del escritor entrado en edad, que viene «un día a descubrir que su propia obra, la única parte del mundo en la que puede moverse de acuerdo con su libertad, se levanta tras él para dictarle sus gestos y pedirle cuenta de sus actos», obligándole a buscar «un nuevo refugio que le devuelva a la añorada y difícil carencia de compromisos» (Benet 1999 [1966]: 185).

«ha sido muy celebrado por *cómo dice* las cosas y, sin embargo, insuficientemente estudiado por *lo que dice*» (Ruescas 2016: 23). En la parte introductoria de su libro, Ruescas comienza reseñando las principales *binariedades* ferlosianas —bienes/valores, tiempo consuntivo/tiempo adquisitivo, placer funcional objetivo/placer funcional subjetivo, etc.—, advirtiendo, sin embargo, sobre el limitado poder heurístico que deriva de la elaboración de tales listados, y sobre la falsa apariencia de sistematicidad que apareja su enumeración:

Las binariedades son frecuentes en los escritos de Ferlosio. Además, muchas de ellas se relacionan entre sí, se implican unas a otras. Pero sería un error conferir carácter de sistema a esta serie de binariedades. Por esto será necesario comenzar con una advertencia en este sentido [...], como otras cosas que son resultado del carácter *analógico* y *combinatorio* del pensamiento humano, pueden resultar demasiado convincentes, hasta el punto de ser engañosas (30).

Hidalgo Bayal, que coincide con Ruescas en la idea de que la simple exposición de estas oposiciones no debe ser tomada como reflejo de la articulación interna del pensamiento ferlosiano, en tanto que produce la engañosa impresión de configurar un verdadero *sistema*, añade otra oposición a este ya largo listado, una *meta*-oposición, que no es tematizada por Ferlosio, pero que resulta especialmente relevante para profundizar en el asunto que estoy tratando en este último apartado: la tensión entre escribir y publicar. Después de haber enumerado las binariedades que la *crítica más sumaria normalmente pone de manifiesto*, Hidalgo Bayal señala el *punto de confluencia* entre los polos opuestos escribir/publicar en que se instala la escritura de Ferlosio:

Bien pudiera contemplarse, en lo que se refiere a la propia condición literaria, una oposición añadida: escribir/publicar. Es evidente que, si aquí Ferlosio no se volviera un punto sobre el polo negativo o débil, o sea, publicar, si permaneciera instalado de manera indeleble en la dignidad de una escritura inmanente, no habría caso Ferlosio, caso que surge precisamente porque en el combate de fondo prevalece el polo positivo, o sea, escribir, con un resquicio que, si bien excluye el desconocimiento, la clandestinidad o la agrafía [...] acentúa la anécdota del silencio. Cabe decir, pues, que en el punto de confluencia o de complementariedad de los contrarios (que no es el centro) está el sitio de Ferlosio (Hidalgo Bayal 2007: 35-36).

Me parece especialmente provechoso observar la cuestión del *silencio* de Ferlosio a partir de la especificidad del *punto de confluencia* al que alude Hidalgo Bayal en el fragmento citado, porque permite entender en qué sentido el discurso de Ferlosio debe ser interpretado como una *radicalización* de la manera en que Benet planteaba el *divorcio* entre el hombre de letras y la sociedad: lo que en Benet era *impertinencia* — expresión de un talante inconformista, abiertamente provocador, pero también vector activo de una *praxis* discursiva enfocada a desactivar constantemente la atrofia intelectual y a denunciar la vacuidad de los lugares comunes y de las verdades unánimemente aceptadas y eternamente repetidas—, se *radicaliza* en Ferlosio hasta el punto de rozar la rotunda negación, coqueteando con la posibilidad del completo *silencio* editorial. Si la impertinencia de Benet dejaba espacio para la afirmación de una nueva *verdad*, de una propuesta *estética* positivamente articulada, la radical subversión de los esquemas de pensamiento y de expresión en Ferlosio solo se permite denunciar lo negativo, mediante una prosa ensayística de estilo complejo, difícil, tortuoso, que adquiere una *densidad* que —como explica el mismo Ferlosio—, deriva de la voluntad de la palabra de *estar a la altura de las difíciles cosas que es preciso decir*.

A la luz de estos factores, resulta más claro algo que en la parte introductoria de mi investigación he planteado como una hipótesis de lectura, a saber, que el prolongado *silencio editorial*⁶⁰ de Ferlosio —su decisión de no publicar en la década posterior a la aparición de *El Jarama*— puede ser concebido como una toma de distancia con respecto a la adhesión irreflexiva que naturaliza el papel del escritor en la sociedad y su entusiástica participación en el juego literario y editorial —un debilitamiento o una puesta en entredicho de la *illusio*, según la terminología bourdiana—, que *subvierte* aquellas inercias sociales y culturales que, como se ha visto abundantemente, son también el objeto de la inédita *ontología sociocultural* que emprende en sus ensayos de final de los sesenta, y que culmina en las páginas de *Las semanas del jardín*. Si bien

⁶⁰ En su *ensayo de interpretación cultural*, Carlos Femenías detecta en el silencio narrativo de Ferlosio la expresión de un síntoma generacional común a todo un grupo de escritores —entre ellos, también Benet, Martín Gaité y Goytisolo— que cada vez más experimentan el ascendiente que estaba adquiriendo la prosa de ideas en el campo literario de la época, «como pieza clave en la construcción de proyectos estéticos e intelectuales y —ya al filo de los setenta— como competidora de la novela» (2020: 165).

resulta evidente que, como ya se ha comentado, Ferlosio renuncia a la absoluta *pureza* del silencio, «sumando la creación a la invención o al hallazgo, lo *factum* a lo *genitum*, el tiempo adquisitivo al tiempo consuntivo, el valor al bien» y que, solo en virtud de esta concesión «al tiempo adquisitivo y a lo *factum* alcanzamos a conocer nosotros sus pensamientos e invenciones» (Hidalgo Bayal 2007: 36), la peculiar manera con la que se adhiere resistiendo y se resiste adhiriendo al juego literario, produce un tipo de escritura que elige la *dificultad* y la densidad expositivas como medidas profilácticas para no abandonar nunca la senda de una *insobornable constatación de la negatividad*.

En la carta-envío con la que Ferlosio le recomienda a Castellet la publicación de *Enseñar y aprender* (1965) del amigo Víctor Sánchez de Zavala (luego publicada como una suerte de antesala al libro), Ferlosio aborda el *problema del estilo*, la dificultad de la palabra que debe confiar a la expresión lineal la complejidad multidimensional de los asuntos que trata, describiéndolo como «uno de los [asuntos] más serios que, en las circunstancias actuales, pueden plantearse en la vida intelectual, a lo menos en lo que a la cultura española se refiere», lo cual le lleva a afirmar que respeta «de todo corazón, cualesquiera esfuerzos [...] encaminados a romper con las arcaicas inercias verbales, en busca de un estilo cuya complejidad y sutileza estén a la altura de las difíciles cosas que es preciso decir» (Ferlosio 1965: 8). Este tipo de prosa, que es la que Ferlosio busca y dice no haber aún encontrado en 1965, «llevo ocho años peleando con mis cada día más voluminosos papeles sin conseguir acercarme [...] a un estilo expositivo mínimamente viable», es para él «más valiosa y respetable, desde el punto de vista del porvenir de la cultura, que cualesquiera otras páginas de más agraciado aspecto y más agradecida lectura» (8). Para Femenías, en efecto, la búsqueda de este *estilo* expositivo es la clave para entender los esfuerzos (silentes) de Ferlosio de los primeros años sesenta, orientados —como confirma la carta-envío que dirige a Castellet— a *construir la frase en tres dimensiones*, para que su prosa se configure «no únicamente [como] discurso sobre discursos, sino discurso acerca de los medios de composición del discurso» (Femenías 2022: 160).

La crítica no ha dejado de señalar este aspecto de confluencia y retroalimentación entre *praxis* y *discurso* ferlosiano, especialmente manifiesto en la tensión recién apuntada

entre el *silencio* editorial de casi una década —ocupado por esta intensa búsqueda de un estilo expositivo *viable*, pero al mismo tiempo fiel a la complejidad de los asuntos tratados— y los conceptos centrales de sus posteriores publicaciones:

El ya comentado supuesto silencio de Ferlosio, su resistencia a la ficción y su distanciamiento de la república de las letras no son [...] sino el resultado de esa misma actitud del narrador esencial que, ya inventando ya contemplando los eslabones de la realidad, ya demorándose minuciosamente en los laberintos del pensamiento, prefiere quedarse del lado de allá, se complace con el proceso, en el sucederse de los acontecimientos, en la escueta conciencia del saber y, en consecuencia, atiende más al placer funcional objetivo e inmanente que a la imperiosa necesidad subjetiva y trascendente que arrastra a tantos escritores por caminos espurios (Hidalgo Bayal 1994: 41).

Tomás Pollán ha analizado con mucha claridad los *matices* de esta decisión de Ferlosio de *quedarse del lado de allá*, profundizando en la definición del peculiar tipo de *negación* que articula, que deriva de la tensión o del conflicto insoluble entre el silencio y la expresión, entre la escritura y la publicación, entre la imposibilidad de decir y la necesidad de producir, no obstante, una palabra *leal, a la altura*, fiel a la complejidad de los asuntos tratados:

Ciertamente en Ferlosio hay una negación recurrente, pero esta no es su última palabra. Si hay negación es porque hay una negación permanente previa, cosificada como inercia, que él, a su vez, trata de negar. Las cosas, los hechos, los bienes, el acontecer están aniquilados en su alteridad, imprevisión y gratuidad por las manipulaciones y mixtificaciones de los ideogramas de la armonía universal, de la unidad de sentido narrativa, de la racionalidad histórica, entre otros. La negación de esta negación no mira, como en Hegel, a una síntesis final armónica y reconciliada sino tan solo a liberar los hechos, los bienes y los comportamientos [...]. En la obra de Ferlosio tiene ciertamente una extensión mayor la *pars destruens*, porque las inercias y la Historia han ido arrastrando con todo, pero la perspectiva es la liberación y restauración de la dicha [...]. *La destrucción de los valores es la restauración de los bienes* (Pollán 2004: 51).

La *pars destruens* predomina no solo porque el momento negativo se enfrenta a una larga historia de negaciones previas, sino también porque, como bien destaca Femenías, el polo positivo no puede y no debe ser afirmado, en tanto que, a pesar de que la *destrucción* de los valores implique necesariamente la *restauración* de los bienes, estos últimos no podrán nunca *fundar un reino* (2022: 225). Como ya se ha visto en el análisis

de *Las semanas*, lo que dura y perdura son los *valores*, los hechos de la Historia con mayúscula, escritos, afirmados y acumulados por los ganadores, frente a la existencia efímera, al *consumirse* en el seno del presente y sin dejar huella de los *bienes*. Ferlosio lo explica claramente en el «Pregón de Villalar» (1976), donde afirma: «no hay conmemoración que no tenga por fuerza que ser, siquiera de la forma más virtual y más simbólica, una de estas dos cosas: risa o llanto» (2016 [1976]: 69). Está claro que los que apuestan por los *derrotados* (por aquellos *bienes* aniquilados por las mixtificaciones de la historia a los que alude Pollán), siempre vienen a llorar y a deplorar, y serán objeto de incompreensión por parte de aquellos *siervos de la historia* «que tiene[n] por ley acatar lo acontecido ya simplemente por acontecido, [que] le negará[n] cualquier sentido imaginable a semejante deplorar, en cuanto al fin no puede ser sino un querer, de alguna forma, que hubiese sucedido de otro modo» (69). Si la función del pensamiento crítico es deplorar lo acontecido y desear siempre que *hubiera acontecido de otro modo*, en el ámbito de la crítica literaria, esto se traduce en la apuesta por un tipo de ensayo que, como se ha visto, a partir de «Personas y animales en una fiesta de bautizo», busca desnaturalizar los modelos vigentes para, mediante esta misma denuncia de su omnipresencia y omnipotencia, recuperar modelos y paradigmas *derrotados*. Según Femenías, las primeras *incursiones* críticas de Ferlosio —y las de muchos otros pensadores que, como él, al final de los años sesenta, confían a la prosa ensayística la expresión de sus opiniones— se configuran justamente como unos «atentados contra los rasgos sobre los que se había levantado la institución literaria moderna» (Femenías 2022: 181). El rescate de modelos *derrotados* es, entonces, un medio para recuperar un decurso que la diacronía habría cancelado. Tal y como ocurre con los acontecimientos de la Historia, «el documento del pasado no es un tramo de historia literaria, sino el testimonio de que la evolución literaria pudo (y hasta debió) haber sido otra» (182).

A partir de estos elementos idiosincrásicos del discurso ferlosiano — que aquí propongo interpretar como *medidas profilácticas* que Ferlosio adopta para asegurarse de que, al abandonar el polo positivo del *silencio*, su discurso no se aleje nunca demasiado de la indefectible constatación de la negatividad—, Fernando Savater ha detectado el característico *aire de familia* que comparten los escritos ferlosianos, cifrándolo en la expresión de una forma de *pensar a la contra*, «una permanente vocación negativa, más

que negadora», una rebelión contra cualquier eficacia productora (Savater 1998: 23-24). El sesgo peculiar de la *vocación negativa* de Ferlosio, según Savater, reside en que siempre bulle en él un «ímpetu juvenil que no se guarda las espaldas apuntándose insustancialmente al más irrelevante de todos los partidos, el de los ideales traicionados. Sus objeciones no son las del que posa de amargado por haber perdido una partida ética imaginaria [...]. En una palabra, su rebelión es contra la *eficacia*, llámese esta con el nombre prestigioso de virtud o de verdad» (24). Según Savater, como tantos otros acerbos denunciadores de lo real, la radicalidad del gesto crítico de Ferlosio reside en la convicción de que «se empieza afirmando el bien y se acaba asumiendo el mal como corolario imprescindible, aún más, se afirma el mal *desde que se empieza a afirmar el bien*» (25).

Es justamente esta vocación crítica, negativa, *demoledora*, en efecto, la que ha permitido asemejar el pensamiento de Ferlosio al de otro ilustre y *acerbo denunciante de lo real*, T.W. Adorno, y, más en general, al de los pensadores que han integrado la célebre Escuela de Frankfurt. Gabriel Plata Parga ha dedicado un interesante capítulo de su libro titulado *De la revolución a la sociedad de consumo* (2010), a explicar por qué, «desde cierto ángulo interpretativo, se puede considerar a Rafael Sánchez Ferlosio, con toda su originalidad, la mejor representación del intelectual *francfortiano* entre nosotros» (2010: 162). De todas sus sugerentes observaciones, quiero destacar un rasgo que ya ha emergido en los apartados anteriores, la capacidad de Ferlosio de situarse *un paso atrás*, suspendiendo el comercio pragmático con los objetos que le rodean, con la intención (acaso quimérica) de preservar su *alteridad*, de abrazar una mirada adánica, pre-conceptual, la mirada ingenua y libre de prejuicios del niño, que Plata Parga describe como un afán de limpiar el ojo, que exige luchar previamente contra (negar) las *objetivaciones engañosas*:

Ferlosio quería salvar la limpieza de la mirada ingenua que no desfiguraba su objeto, que no estaba apremiada por el miedo a lo desconocido ni por el afán de bloquearlo, que no perseguía en las cosas lo que tienen de idéntico, y que no concebía a las personas y la vida como personajes y argumentos trazados. Había un afán de limpiar el ojo, lámpara del cuerpo, para deshacer las desfiguraciones que acompañaban a la historia desgraciada de la especie; un anhelo de indeterminación y libertad de espíritu que exigía luchar contra las objetivaciones engañosas (Plata Parga 2010: 150).

A propósito de esta *libertad de espíritu*, que en Ferlosio depende necesariamente de la negación de un previo estado de cosas engañoso y opresivo, Danilo Manera ha hablado de una *libertad de cimarrón*, de una *selvaticuez* del pensamiento que el lector percibe como expresión de «un sentimiento indomable e indomesticado de la vida» que, en Ferlosio, es «una opción instintiva y de método a la vez [...], una propensión a ser casi mostrenco, sin casa ni amo, una cimarronería beltraneja, catoniana y confuciana que asoma con frecuencia en sus ensayos» (Manera 2015: 458).

Como espero haya puesto en evidencia este breve análisis del *mito del silencio* ferlosiano, el estilo *difícil* que despliega en *Las semanas del jardín* se muestra como una suerte de protección y seguro contra el lugar común, como manifestación sensible de una radical fidelidad a la complejidad de los hechos, como solución a la dificultad inicial de encontrar una palabra a la altura de la difícil tarea que Ferlosio le impone a la crítica, sea ella literaria, cultural o histórica. Frente a los *peligros* de la palabra —cabe recordar la afirmación de Ferlosio de que el *primitivismo secundario* al que nos aboca el lenguaje, como *segunda inmediatez*, es su tragedia más grande y la de la humanidad entera—, Ferlosio elige, en un primer momento, la opción más radical, el silencio editorial. Los años de febril escritura, en que Ferlosio no deja de buscar el estilo expositivo que le permita resolver el insoluble conflicto entre escribir y publicar, representan una clara puesta en entredicho de la *illusio*, de la participación irreflexiva en el juego social de la escritura, mediante la cual Ferlosio primero cuestiona y luego hace propia la decisión de participar, estableciendo sin embargo sus propias *condiciones* de participación. De este adherirse resistiéndose que es a la vez una forma de resistirse adhiriéndose, deriva aquella actitud inquisitiva vuelta a preservar la *incommovible alteridad de las cosas*, que se fragua justamente en estos años de *altos estudios eclesiásticos*, en que Ferlosio da un paso atrás, para luego volver a proyectar sobre los objetos culturales que le rodean su mirada negativa, sospechosa, *a la contra*, selvática, libre, limpia de prejuicios, emprendiendo una singular y fascinante *ontología* (sociocultural) *de la literatura*. En este ceder, aunque sea mínimamente, al polo *negativo* de la publicación, el *pensar a la contra* es el instrumento principal, la única respuesta posible frente a las negaciones previas de la historia, y la *subversión* de los

esquemas tradicionales la única expresión posible de rebelión contra la eficacia, contra aquella violencia escatológica que impone el *rendimiento funcional* como única medida del valor, que descualifica y descosifica los momentos presentes reduciéndolos a mero *sumandos* en función de un éxito final. La Historia, sugiere Ferlosio, es el gran argumento, la gran narración en que la violencia de la palabra que afirma (violencia del nombrar, violencia del sentido) produce la ilusoria impresión de necesidad de lo acontecido frente a la cual la crítica llora, deplora y finalmente invoca la restauración de lo que habría podido pasar y no pasó, restauración de aquellos *bienes* que solo pueden irrumpir en el tiempo que los consume, aconteciendo de forma misteriosa y efímera en el seno del puro presente, como las figuras de la tauromaquia o lo *genitum* literario. A diferencia de lo que pasaba con la *impertinencia* de Benet, que planteaba la ruptura herética de las verdades establecidas como afirmación de una nueva verdad profética, en Ferlosio la radical *negación* que subvierte lo establecido no construye nada nuevo a cambio.

Por todas estas razones, sin siquiera pasar, como en el caso de Benet, por un periodo de relativa *celebridad*, Ferlosio entra a principios de los ochenta en una *postumidad anticipada*, acelerada por el cambio de coordenadas sociopolíticas que trae la Transición. Femenías describe muy bien este fenómeno en el último capítulo de su libro, enfáticamente titulado «Batines de lana y zapatillas de deporte: sobre las instituciones y el cambio cultural», señalando cómo, a comienzo de los ochenta, cuando el *cambio de voces* y el relevo generacional ya estaban más que en marcha, a ojos de escritores como Félix de Azúa —entre los jóvenes discípulos y *protegidos* de Benet—, figuras como la de Ferlosio no podían sino aparecerles envueltas en un aura entre «heroica y apolilladamente vestigial, como si vinieran de otro mundo; se los leía y se los escuchaba, solo que sus claves resultaban atosigantes, constrictivas» (2022: 230). Comparada con los irónicos *antihéroes* que surgirán de la Transición —el *idiota* de Azúa, el *subnormal* del manifiesto de Vázquez Montalbán—, era inevitable que la demolidora y gruñona figura de Ferlosio, con su insobornable *teología apofática* cuyo credo era la denuncia del mal como forma de resistencia a la tentación de decir el bien, se fuera rápidamente desplazando hacia la *antigualla*. Voy a acabar con las lúcidas y amargas palabras de Femenías, que acertadamente señala cómo, por más que Ferlosio

«hubiese premeditado una función rectora en la transformación cultural y política del país, sus mimbres procedían de un mundo estilística y moralmente abolido en tiempos más bien mundanos. Era el guardián furibundo de tradiciones, palabras, vocativos desusados» (2022: 266).

3.3. Carmen Martín Gaité. Elementos para un entendimiento pragmático y psicológico de la literatura

Tal y como expliqué en la parte introductoria, este apartado dedicado al pensamiento literario de Carmen Martín Gaité funciona como una especie de parteaguas entre los discursos de Benet y de Ferlosio, abierta y radicalmente instalados en el rechazo de la noción de compromiso literario, y los de Juan Goytisolo y de Manuel Vázquez Montalbán que, si bien consideran inviable un *retorno al engagement* socialrealista, constatando sus claras insuficiencias teóricas y la inconsistencia e insuficiencia de sus resultados prácticos, lo hacen reactualizando la búsqueda de una síntesis posible entre modernidad literaria y empeño sociopolítico. Ya al presentar el encuadre sociológico provisional de los discursos que estudio, señalé cómo, en efecto, la problematización de las relaciones entre campo político y campo literario no adquiere en el conjunto del pensamiento literario de Martín Gaité una dimensión preminente, hecho que quedaba inmediatamente manifiesto en la dificultad de caracterizar su discurso, aunque fuera de manera esquemática, recurriendo a una de las etiquetas propuestas por Gisèle Sapiro en su artículo, la de esteta, subversivo, moral y sociopolítico que, en cambio, bien se adaptaban a describir el posicionamiento de los otros autores con respecto a la cuestión de las relaciones entre la esfera de lo literario, lo político y lo social. Frente al divorcio entre escritor y sociedad planteado por Benet, a la demoledora negatividad en la que se instala el *pensar a la contra* de Ferlosio, pero también frente a la recuperación de la noción de compromiso adecuado a las exigencias de una literatura ya plenamente moderna, por parte de Juan Goytisolo y de Vázquez Montalbán, Martín Gaité inaugura una original *tercera vía*, en la que la tensión entre *inmanencia* y *trascendencia*, entre literatura y sociedad, no se concibe ya en términos antagónicos o excluyentes, sino

empáticos y participativos. Martín Gaité invita abiertamente al *otro* a participar en el proceso creativo, no como pasivo receptor de un discurso cerrado, de una moraleja preconcebida o de un sermón paternalista, sino como sujeto copartícipe de aquella búsqueda que encierra todo acto de creación, enfatizando el valor y la necesidad de la mutua interlocución entre emisor y destinatario, mediante la cual el primero consigue *perderle el miedo a perderse*, recurriendo a la presencia (real o soñada) del segundo, que le acompaña en sus búsquedas, en sus divagaciones y en sus extravíos.

A diferencia de lo que pasaba con Benet, que en *La inspiración y el estilo* describe la *pulsión creadora* del escritor como el anhelo egocéntrico y narcisista de un autor que quiere *llenar un hueco* con su primera obra, o de los *soliloquios de la conciencia enrarecida* de Ferlosio que, en cambio, vinculaba la escritura al deseo, otra vez egocéntrico y narcisista, de *tener razón*⁶¹, Martín Gaité entiende que, sin la primordial voluntad de comunicarle a alguien nuestros *hallazgos*, no existiría literatura. Como afirma en más de una ocasión, Martín Gaité identifica en el acuciante deseo de *romper la soledad* el más genuino y primigenio impulso creativo, dedicando especial atención al momento capital en que el escritor se decide a *coger la pluma* para escribir. Es a partir de este entendimiento de la ineludible esencia comunicativa de la literatura que Martín Gaité acomete sus múltiples *asedios* a los móviles y a las motivaciones del decir y del narrar, concibiendo su obra como *búsqueda* y como *necesidad*, en la que lo que más importa no es tanto agotar la complejidad de un asunto dado, como la manera en la que este asunto es «vivido por alguien necesitado de dar explicación de él, y con él de su propio mundo» (Gracia 2016: 19). Es justamente en virtud de la importancia que

⁶¹ Me refiero, en el caso de Benet, a su concepción de la vocación literaria como «invención de una obra nueva, original y singular que vaya a ocupar por derecho propio un puesto que ha permanecido vacío en el universo superpoblado de los libros», a partir de la cual concibe la obra primeriza «más como un vacío que como otra cosa, una especie de hueco que incomprensiblemente ha quedado inocupado» (Benet 1999 [1966]: 34). En el caso de Ferlosio, en cambio, pienso en lo que afirma en *La forja de un plumífero*, cuando reconoce que sigue escribiendo «con el anticuado deseo de tener razón y de convencer a alguien de algo que me parezca cierto» admitiendo que, tanto la duda de lo que podía significar este *tener razón*, como el más amargo «descorazonamiento de no lograr nunca convencer a nadie de nada» le empujan, sin embargo, a escribir cada vez menos (Ferlosio 1998: 79).

Martín Gaité concede tanto a la pregunta básica acerca de los móviles del decir y del escribir, como de la manera en que el sujeto que pregunta vive y experimenta este mismo proceso de búsqueda, que es posible hablar de un entendimiento *pragmático* y *psicológico* del fenómeno literario, que remite a la idea, formulada por la autora en muchas ocasiones y de muchas maneras distintas, de que la literatura es, en primer lugar, una actividad, un *hacer* que responde a unas necesidades genuinamente humanas: contar, lo escribe el 20 de octubre de 1974 (día en que decide el título para *El cuento de nunca acabar*) «es el único y primigenio afán compartido por todos los humanos, se lo confiesen o no, lo satisfagan o no» (2002: 300).

A partir de estas consideraciones, en el primer capítulo de este apartado, exploraré la idea de que la palabra es, para Martín Gaité, un resorte a disposición de la conciencia, recurso indispensable para salir al paso en situaciones de necesidad, tanto si se trata de *saciar la propia sed de comunicación*, como de resolver la angustiosa concitación de una noche de insomnio, de superar la acidia o pereza mental a la que nos acostumbra la falsa inmediatez del *logos*, o la soledad a la que nos abocan las rutinas del cotidiano vivir. Escribir, narrar, dialogar son estratagemas para dotar de sentido el quehacer diario, desatendiendo las coartadas de la inercia y de la pereza, acechando con valentía unos problemas que no tienen solución visible o que, en cambio, presentan «múltiples soluciones tentadoramente posibles» (Gracia 2016: 19). No escribir significa dejar escapar la ocasión de pensar, traicionar aquella genuina curiosidad que no se contenta con abarcar el aspecto superficial de la realidad a la que nos obliga la limitación de nuestro punto de vista inmediato, renunciar a la libertad creativa mediante la cual la conciencia dispone activamente de los hechos en vez de padecerlos pasivamente. En todos estos casos, el elemento central es la concepción del hecho literario como *actividad* de la conciencia, expresión de la vocación intrínsecamente humana de explicarnos la realidad mediante la palabra, al tiempo que nos explicamos también a nosotros mismos, gracias a la intermediación de nuestro propio discurso y del de los demás. En esta actividad, que es un proceso de búsqueda incesante, la interlocución se configura como el medio urgido por una conciencia en diálogo perpetuo consigo misma y con otras conciencias, un diálogo necesario a vivificar un discurso siempre inacabado, tentativo, acumulativo y, por ello, potencialmente infinito. La misma Martín Gaité,

frente a los *retazos cuestionables, esbozos y moradas provisionales* que componen *El cuento de nunca acabar*, afirmará: «soy incapaz de fechar mis primeras reflexiones conscientes al respecto [...] puedo afirmar que nunca he pensado en otra cosa» (2016 [1983]: 243), dejando claro que su *interlocución* con estos temas no solamente es inacabada por faltarle término final, sino que lo es desde un comienzo por la imposibilidad de fijar su origen, por carecer también de un verdadero principio.

En el segundo capítulo, con la intención de mostrar en detalle la manera de funcionar de este discurso *nunca acabado*, que avanza por acumulación de *interlocuciones* —en que un apunte escrito puede volver a aparecer, duplicando o triplicando su extensión, como entrada de diario, tema de una carta, de un ensayo, de un artículo, de una reseña, o ser reelaborado a distancia de años, sin que por ello la posterior modificación invalide el sentido del apunte inicial—, me centraré en dos eventos fundamentales que tienen lugar en el verano de 1964, que se convierten en el germen de futuras y fructíferas interlocuciones textuales: el fortuito reencuentro, en Madrid, con Juan Benet, y un paseo con la hija Marta —en aquel entonces de apenas ocho años— en los alrededores de la casa de El Boalo. Del imprevisto reencuentro con el contertulio del Gambrinus y de *Revista Española*, surgirán los intercambios orales y epistolares a partir de los cuales Martín Gaité hallará la definición de uno de los pilares de su pensamiento literario —justamente, la necesidad de interlocución—, afianzando las ideas centrales del artículo que marcará el arranque de su carrera de ensayista, *La búsqueda de interlocutor* (1966). De la charla con la hija, en cambio, que Martín Gaité apunta de madrugada en uno de sus *Cuadernos de todo* de la época —y que relee, azarosamente, a distancia de nueve años—, germinará una de las aventuras literarias más fascinantes de toda su producción literaria, *El cuento de nunca acabar* (1983), tal y como explica ella misma en la maravillosa sección del libro titulada «Ruptura de relaciones», en la que reproduce el fragmento íntegro escrito en 1964, al que ya se le suma la repentina revelación que le brinda su relectura hecha en 1973 que, por su parte, necesitará de otros nueve años de maduración para llegar a cuajar en el proyecto de libro que el lector tiene entre sus manos. Dicho de otra manera, es solo gracias a la prolongada interlocución con Benet, al diálogo que desencadena la inesperada conversación con la hija y al incesante proceso de (re)lectura y (re)escritura de todos los *textos* que estas dos interlocuciones

provocan, que Martín Gaité responde a la necesidad de explicarse *unos temas que le vienen interesando desde siempre*, que se acumulan en su escritura bajo la forma de hallazgos provisionales, abiertos, discutibles⁶².

En el último capítulo, después de haber señalado la íntima coherencia entre teoría y práctica discursiva en la obra de una autora que individua en la interlocución el medio indispensable para emprender la búsqueda de sentido que se activa con la escritura, aportaré algunas consideraciones de índole sociológica acerca del significado que adquiere su defensa de una poética comunicativa en el campo literario peninsular de finales de los años sesenta, caracterizado por el predominio de unas propuestas marcadamente insensibles a las exigencias del público lector. Mediante el comentario de algunos fragmentos de los ensayos contenidos en *Desde la ventana* (1987) y de los *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), intentaré vincular la relevancia del concepto de interlocución a las reflexiones de Martín Gaité acerca de la asfixiante condición de la mujer en la posguerra, a su frustración y a su soledad intelectual, que ofrecen una clave interpretativa adicional para explicar su abierto rechazo de posicionamientos estéticos que le daban voluntariamente la espalda al lector. De acuerdo con esta lectura, sugeriré que Carmen Martín Gaité, única escritora mujer en el conjunto de los autores que analizo en mi tesis, encuentra para sus reflexiones un lugar no previamente colonizado por los discursos masculinos que tenían más facilidad, y por ello más propensión, a ocupar posiciones *radicales*, tanto desde un punto de vista puramente estético, como del entendimiento de las relaciones entre literatura y campo político. Como es evidente, no

⁶² En la parte introductoria de su estudio monográfico dedicado a la novelística de la autora salmantina, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité* (2003), José Jurado Morales agrupa sus obras en tres bloques, organizados alrededor de dos largos intervalos de *silencio novelístico*: el primero de 11 años, entre 1963 y 1974, y el segundo de 12 años, entre 1978 y 1990 (Jurado Morales 2003: 13). Más adelante, en el segundo apartado de este capítulo, ahondaré en las razones de estos momentos de *crisis* y de silencio narrativo. De momento, me parece interesante señalar cómo la gestación y publicación de los dos ensayos de pensamiento literario más relevantes en el conjunto de su producción ensayística —*La búsqueda de interlocutor* (1966) y *El cuento de nunca acabar* (1983)—, recaen justamente en estos dos intervalos temporales, representando una vía de exploración de los problemas que le plantea la escritura complementaria a la narrativa, indispensable para ella, mediante la cual Martín Gaité se dota de las claves para *resolver* los obstáculos que surgen en su escritura novelística.

se trata de reducir a un único elemento la complejidad de los móviles que animan un discurso que, como he dicho antes, declaradamente *abre las puertas* del proceso creativo a la presencia del *otro*, ni de plantear una insostenible analogía entre posturas *radicales* y masculinidad o, al revés, entre posicionamientos *débiles* y autoría femenina. Tampoco es mi interés reducir a fenómeno circunstancial la defensa de una poética comunicativa, cuyas razones y cuya vigencia atraviesan toda la historia de la literatura. Lo que quiero es apuntar a la utilidad de tener en cuenta el factor de género como elemento de tensión en el interior de la obra de una *insólita y solitaria mujer de letras* en el panorama español del siglo XX, «crecida en un contexto excepcional de libertad y respeto civil [...] tan ajeno y dispar al ámbito histórico en que su biografía empieza» (Gracia 2016: 15).

3.3.1. Circular por el hilo de todo. La escritura como búsqueda

Al presentar este breve recorrido en el pensamiento literario de Martín Gaité, he acudido en más de una ocasión al enjundioso prólogo que Jordi Gracia escribe para el quinto volumen de las *Obras completas* de la autora salmantina, el que reúne sus ensayos literarios. Entre otras cosas, allí Gracia se detiene en el análisis del *peso* que han adquirido los dos términos del sintagma que da título al célebre artículo que Martín Gaité publica en 1966 en *Revista de Occidente*, *La búsqueda de interlocutor*, observando el *raro desplazamiento* que se ha operado en la recepción crítica de este texto, en la que se ha otorgado un peso cada vez mayor a la noción de *interlocución*, en detrimento de la de *búsqueda* que es, en opinión de Gracia, la que detiene real centralidad en el conjunto de su pensamiento: «parece que el peso de la expresión se haya desequilibrado por donde no debiera y que por tanto haya ido a parar [...] a la noción de interlocutor antes que a aquella a la que debía ir [el peso], y donde acabaría yendo de acuerdo con la evolución de la misma Martín Gaité, la búsqueda» (2016: 22). A partir de esta observación, Gracia defiende la idea de que la producción literaria de Martín Gaité gravita alrededor de un centro que es justamente la *aventura de la escritura* como búsqueda, en la que lo que cuenta es «el empeño mismo de la expedición, no la comunicación o la interlocución», que él considera un «estrato

inmaduro, muy provisional, de la extensa y valiosa reflexión que desde entonces no abandonaría la autora» (23)⁶³. Gracia cifra en el afán por entender mejor el mundo que la rodea, el motor de la escritura de Martín Gaité, tanto como ensayista cuanto como novelista, describiendo el mecanismo interno de su pensamiento literario como una indagación, un acecho, una aspiración a entender que no se constituye «nunca como mero fin abstracto, sino como pulsión privada que explica el quehacer diario y lo dota de sentido, más allá del deber o la conveniencia» (11). En el monográfico que la revista *Ínsula* tributa a Martín Gaité, en 2011, Rafael Chirbes ya había subrayado justamente este aspecto de *búsqueda* necesaria y personal, como elemento central en el conjunto de su obra, que él interpreta no solamente como expresión de una profunda pasión hacia la escritura, sino como manifestación de una actividad, de un *hacer* que otorga sentido y consistencia al oficio de vivir. Comentando la publicación póstuma de los *Cuadernos de todo* (2002), Chirbes observa cómo, detrás de los centenares de páginas llenas de cruces de referencias e hilos temáticos de los *Cuadernos*, se deja entrever «un personaje exigente, riguroso, en permanente lucha consigo mismo», que nos desvela, «a contrapelo, la magnitud de su empeño, sus ascensos y caídas y, por encima de todo, su constancia en la escritura como algo más consistente que una pasión: acto que da consistencia y ordena el oficio de vivir» (Chirbes 2011: 2).

Ya he señalado cómo, en mi opinión, es justamente en este entendimiento de la escritura como *búsqueda* y como *necesidad* —en que tienen tanto protagonismo los temas de indagación tocados como las reacciones intelectuales y emocionales del sujeto que necesita explorarlos—, que reside uno de los elementos de mayor originalidad e interés del pensamiento de Martín Gaité, que enriquece su reflexión de una singular tensión autobiográfica, a partir de la cual es posible hablar de un entendimiento *pragmático* y *psicológico* del hecho literario. Gracia, a propósito de esta cuestión, se refiere al

⁶³ Al final de este apartado —y con más detenimiento a lo largo del segundo—, emergerán los elementos que me permitirán matizar mi posición frente a esta última observación de Gracia. De momento, en línea con cuanto ya dicho en la breve introducción, y antes de poder ilustrar con más elementos en qué consiste la *evolución* del pensamiento literario de Martín Gaité a la que alude Gracia, me limito a reafirmar la idea de que, a pesar de la evidente centralidad de la noción de *búsqueda*, la interlocución desempeña un rol fundamental, como condición necesaria para que el proceso de indagación que se activa con la escritura resulte fructífero.

ensayista como a un *autobiógrafo inconfeso y necesario* cuando, como en el caso de Martín Gaité, se propone «ser algo más que taxidermista de una parcela del saber, cuando quiere en realidad anotar y desarrollar los complejos procesos emocionales e intelectuales que tienen lugar cuando se pone de cara contra un problema sin solución visible, o con múltiples soluciones tentadoramente posibles» (2016: 18-19). Es importante observar que, en la escritura de Martín Gaité, a pesar de estar muy presente, esta dimensión autobiográfica no desemboca nunca en un intimismo ingenuo e irreflexivo⁶⁴. Como prontamente recuerda Chirbes, entre las *bêtes noires* de Martín Gaité estaban justamente aquellos biógrafos que *husmean en la vida íntima de los autores*, hecho que la ha llevado a medirse constantemente con elementos del mundo exterior para volver a encontrarse a sí misma, «sin olvidar nunca que la búsqueda interior solo tiene sentido si el hilo sale fuera [...], si el esfuerzo consigue despertar el interés de un lector que, para ella, no debía toparse con absolutos» (2011: 3). Porque, en efecto, como afirmará en más de una ocasión, no se escribe para dar respuestas, sino para rehuir todo lo posible las soluciones fáciles y demasiado tentadoras,

⁶⁴ A propósito de esta cuestión, señalo el artículo de María Vittoria Calvi, titulado «Carmen Martín Gaité y Natalia Ginzburg», en que la autora explora los recursos formales de los que Martín Gaité se sirvió para adoptar una *escritura del yo* que rehuyese constantemente las *trampas* de un intimismo femenino, constituyéndola en una compleja construcción discursiva (2011: 33-37). En el prólogo a la edición de los *Cuadernos de todo*, Calvi analiza la manera en que Martín Gaité *resuelve* las insuficiencias de la forma autobiográfica —que, por otra parte, nunca practicó de forma canónica, a excepción del «Bosquejo autobiográfico» en *Agua pasada* (1993)—, y escribe: «la escritura [...] mana de la necesidad de ordenar lo cotidiano, y se fundamenta en la capacidad de ver y reconocer las conexiones significativas entre los acontecimientos», constatación que hace que, aunque el material de partida sea autobiográfico, en el proceso de escritura aflore «una verdad más íntima y espontánea [...] sin que la autora abandone nunca la voluntad de elaboración, de poner distancias, de contarse a sí misma su propia vida como si fuera literatura» (2002: 11). En «El autobiografismo dialógico de Martín Gaité» (2007), después de haber rastreado la tendencia autobiográfica en el conjunto de la obra de Martín Gaité, y de haberla reconocido como una *marca inconfundible* de su escritura, concluye: «El de Martín Gaité no es nunca un autobiografismo ingenuo; ella era bien consciente de que toda referencialidad es ilusoria, de que toda operación de escritura lleva su trampa. Y, sin embargo, de sus páginas se desprende una fuerte impresión de sinceridad, debida a la transparencia de su escritura y a la capacidad de captar el flujo de la oralidad, es sabor auténtico de la palabra hablada» (Calvi 2007: 235).

para lanzar al aire nuevas preguntas, para interrumpir los asertos ajenos, para tratar de entender mejor lo que no está tan claro como dicen. Para poner en tela de juicio incluso lo que uno mismo cree saber. Para distanciarse, mirar la realidad como espectador y convencerse de que nada es lo que parece (2016 [1993]: 993)⁶⁵.

Escribir significa, entonces, intentar atrapar ese algo que siempre desconocemos y desconoceremos, lanzando unos interrogantes «que son expresión de un inconformismo que niega el orden del discurso dominante» (Chirbes 2011: 3), para abrirlo a la posibilidad de que surja lo desconocido, lo imprevisible. El sujeto de este proceso tiene que estar dispuesto a descubrir que no sabe lo que sí creía saber, a dinamizar el conocimiento a partir del reconocimiento de «la pobreza de las imágenes estáticas», aprendiendo a «mirar las cosas sin el juicio previo de condena o aprobación» (Gracia 2016: 13). En opinión de Martín Gaité, el escritor tiene que acostumbrarse a rehuir los clichés y las etiquetas, a habitar *las grietas* que se abren en las torres de marfil en las que habitualmente se atrincheran, aceptando la incertidumbre como reactivo que neutraliza las inercias del pensar. En uno de los siete prólogos que abren *El cuento de nunca acabar*, la autora-protagonista del ensayo se reconcilia con el vértigo que le produce la inminencia de la búsqueda que está a punto de emprender, confesándose a sí misma: «Lo que sé es que ya no puedo reposar en nada de lo que escribo. Todos son retazos cuestionables, esbozos, moradas provisionales que no hacen más que acentuar mis incertidumbres» (2016 [1983]: 254). La valentía del pensar consiste justamente en escribir a pesar de la constatación de esta ineludible incertidumbre, en *perderle el miedo a perderse* y acechar los problemas extraviándose, divagando, yéndose por las ramas, «sin rehuir la pobreza o los límites de la propia vela de foque para navegar» (Gracia 2016: 26). El escritor que aún no se haya embarcado en este viaje,

mal podrá predecir desde la orilla las vicisitudes del itinerario y tiene que arriesgarse a salir del escondite de lo prefigurado, por miedo que le dé. No hay camino [...]: se hace camino al andar. Da

⁶⁵ A partir de estos elementos, en 1977, le tributa a Gustavo Fabra, uno de sus interlocutores favoritos, este maravilloso elogio, que titula «Morir aprendiendo»: «Gustavo Fabra, como buen aficionado, se equivocó a veces [...] si el entusiasmo es pecado, pudo pecar de entusiasta. Pero no pecó de dogmatismo, y se murió aprendiendo. De todo y de todos. Solo la muerte pudo truncar aquel aprendizaje apasionado mediante el cual iba depurando y perfeccionando su labor» (2017 [1977]: 112).

miedo emprender ruta precisamente por eso, porque cada paso adelante significa internarse en lo desconocido, enfrentarse con lo imprevisible (Martín Gaité 2016 [1983]: 260- 261).

En un breve fragmento de *El cuento de nunca acabar*, Martín Gaité recurre a la imagen del bailarín que, en una coreografía, no debe dejarse avasallar ni confundir por la actuación de los demás, sin por ello ignorar su presencia y su rol en la escena, para ejemplificar la tarea del escritor que tiene que seguir su camino, a pesar del caos que impera en el orden relativo que le va imponiendo al material tocado, aceptando que, en última instancia, *todo depende de todo*:

Es como un delicado ballet: no dejarse avasallar ni confundir por los demás bailarines, pero sin ignorar que están en escena, que de nuestro paso como del suyo depende la armonía del conjunto. Saber *voy circulando por el hilo de todo, pero ahora estoy en esto* [...] y todo depende de todo, ya lo sé, en cada apartado de estos que recorto y pego con una leyenda al margen, se mezclan cosas de los demás, pero qué le voy a hacer. No tengo más remedio que separarlos de alguna manera. Tampoco me voy a dejar asfixiar por las adherencias que crían entre sí (515).

Elide Pittarello precisa muy agudamente el sentido del pronombre indefinido *todo* — que tanto recurre en la obra de Martín Gaité—, señalando cómo su uso remite a la concepción de la realidad como un *hábitat lleno de herencias y de posibilidades* que es preciso experimentar y en el que es más sensato *sumirse*, en vez de intentar objetivarlo recurriendo a conceptos abstractos e indemostrables. Citando la *Metafísica* de Aristóteles, Pittarello recuerda «que el pronombre indefinido *todo* no coincide con la totalidad. Significa un conjunto de partes que no dependen de un orden, siendo cada posición indiferente [...]. En su seno colapsa el ídolo hipostático por excelencia, el Uno» (2011: 9). Teniendo en cuenta estos elementos, es posible comprender la declarada insatisfacción que Martín Gaité siempre manifestó frente al proceder de los discursos académicos, que en un apunte de sus *Cuadernos de todo* de 1974 define *forenses*, por su ineludible efecto colateral, que consiste en *disecar y congelar* incluso el más vivo de los argumentos. El discurso académico parece estancarse en la *inmensa pobreza de las imágenes estáticas*, por su incapacidad de llegar a ser discurso que expresa la compleja unidad de este *todo que depende de todo*, que se manifiesta, en primer lugar, como simultaneidad del conocimiento con la vivencia de la conciencia que lo experimenta. Comentando la paradójica *enseñanza* que le ha proporcionado la lectura de algunos

volúmenes de teoría de la literatura que ha consultado durante el largo proceso de redacción de *El cuento de nunca acabar*, afirma:

[Aquellas lecturas] me habían prestado un servicio fundamental: el de hacerme saber que el libro que yo quería escribir no estaba escrito todavía. Aquellos autores no ponían al uso lo que sabían, lo mantenían incontaminado, se lo daban a los demás para que lo trataran con miramientos, no para que lo dejaran circular añadido al torrente de sus propias experiencias. Es decir, me parecía que no habían inventado un tono adecuado a lo simultáneo de la narración con la vivencia que promueve (2016 [1983]: 266).

En un interesante artículo de 2014, José María Pozuelo Yvancos sitúa justamente en la constatación de la *insuficiencia de las formas* uno de los móviles de la búsqueda expresiva que emprende Martín Gaité con su escritura y que, finalmente, desemboca en el «desbroce de matorral inservible y el lento abrazo hacia sí misma» (Gracia 2016: 15) que conforma los *Cuadernos de todo*, considerados también por Pittarello «el testimonio más fidedigno de lo que para ella significaba vivir escribiendo», a pesar de la pérdida irremediable que le inflige justamente la imprenta, el formato libro, pérdida considerable, aunque necesaria, que vuelve «impersonal la letra con que la autora iba traduciendo su voz» (2011: 11). Pozuelo Yvancos, en su artículo, describe la escritura de los *Cuadernos* como el hallazgo formal de una síntesis poético-reflexiva, mediante la cual Martín Gaité alcanza aquella simultaneidad del conocimiento que se convierte en vivencia para la conciencia que lo experimenta. En su opinión, en algunas entradas consignadas en los *Cuadernos* —más abajo introduciré el largo fragmento que trae a colación para ilustrar su hipótesis—, se encuentra una salida para aquella *insuficiencia de las formas* tantas veces denunciada por Martín Gaité, «una tensión discursiva que los acerca a la poesía y al ensayo, las dos formas en las que el yo se hace escritura presente, vivencia del tiempo detenido, palabra en el tiempo que se resuelve en instante, ese instante por naturaleza *reflexivo*» (Pozuelo Yvancos 2014: 122)⁶⁶. En esta indagación de

⁶⁶ En línea con lo que afirma aquí Pozuelo Yvancos, en un artículo titulado «La expresión poética de Carmen Martín Gaité» (2007), José Teruel destaca cómo «la singladura literaria de Carmen Martín Gaité demuestra que lo genuinamente poético no reside en la forma ni en el tema, ni siquiera en el uso del verso, sino en un tratamiento temporal de la experiencia humana, que hace caso omiso de una imagen del tiempo concebida como un *continuum* y se concentra en determinados focos, cuya especial luz oscurece

inéditas formas expresivas, se hace aún más evidente la *necesidad* de la escritura concebida como *búsqueda*, motivada por la voluntad de plasmar en la página escrita una experiencia radical del tiempo, que Martín Gaité experimenta en la forma de un *desbordamiento*. Reproduzco, a continuación, parte del maravilloso fragmento escrito en la primavera de 1981, que Pozuelo Yvancos extrae de los *Cuadernos de todo*:

La vida es ese tropel discontinuo de imágenes que cabalgan por pasadizos abovedados en cuanto cierro los ojos y dispongo el dique que mis proyectos o mi voluntad o mi estar alerta al reloj suponen para su vocación de desbordamiento [...]. Noto que cada día, cada mañana cuando abro los ojos, toda esa riqueza camina en espiral, y haciendo remolinos a sumideros de muerte irreversibles, mezclada con el agua sucia que derrama la luz desde la ventana, implacable, rígida luz que en seguida viene a recordarme citas pendientes, facturas pendientes, cartas pendientes, que me insta a levantarme demorándose en iluminar, como un recordatorio, el reloj, el teléfono o alguna nota con consejos y advertencias para mejor aprovechamiento del tiempo, que yo misma he dejado escritas la noche anterior, para contrarrestar el opio de estas imágenes nocturnas, que son, sin embargo, la vida que en vano pugno por apresar en mis escritos diurnos organizados, ese pulso del tiempo que se me va, su verdadero rostro (Martín Gaité 2002: 517).

En este fragmento, comenta Pozuelo Yvancos, la escritura ya no es forma insuficiente: Martín Gaité encuentra aquí, en su opinión, la expresión poético-reflexiva adecuada para decir «el verdadero rostro del tiempo que se le va, una muerte que los escritos diurnos querían distraer y sus quehaceres literarios conjurar, pero que los *Cuadernos* convierten en cifra de la forma buscada, también testimonio de su hallazgo. La forma cabal de decirnos el pulso del tiempo» (Pozuelo Yvancos 2014: 123).

Buscar la forma es, entonces, expresión de la vana pero irrenunciable pugna de la conciencia para mejor aprovechar el tiempo, imposible intento de atrapar el *tropel discontinuo* de imágenes que camina en espiral y que jamás detiene su curso, porque, como subraya Mainer, para Martín Gaité las cosas solamente «existen en la medida en la que se cuentan, adquieren sentido al articularse como relato [...]. ¿Hay realidad sin palabras que la cuenten?» (2007: 191). En esto quizás consiste, lo sugiere la misma Martín Gaité en un apunte de 1974, la razón de su interés por asomarse al pasado: «Me

extensos territorios liberados al olvido. La poesía como la memoria consiste en ese tratamiento del tiempo que saca a flote los vértices decisivos de nuestra existencia» (2007: 237-238).

doy cuenta hoy de la desesperación que me causa la idea de dejar algún día de ser espectadora del curso de la historia [...]. Tengo que aprovechar el tiempo, contar todo lo que he visto, he oído, he conocido y sé» (2002: 215). Escribir y *contar* son, para Martín Gaité, maneras de proporcionar existencia a las cosas, de conjurar el olvido y la muerte, concebida justamente como final que trunca el relato que la conciencia constantemente elabora en su diálogo con el mundo, feliz aprovechamiento del tiempo y de todas las virtualidades de la palabra, tal y como lo describe en *El cuento de nunca acabar*, cuando imagina una narración ideal que discurre como «perenne estado placentero [...] hasta la hora de la muerte, única *hora de la verdad* capaz de poner en cuestión y quebrar las infinitas posibilidades de la palabra» (248). Porque, mientras hay vida, hay conciencia, y mientras hay conciencia que experimenta y vive hay narración, diálogo interior y exterior. En esto reside la imposibilidad de dar por *acabado* un discurso, o un ensayo, en el hecho de que para Martín Gaité narración lo es *todo* —otra vez, la necesidad de recurrir a la indefinición del pronombre—, tal y como *descubre* y anota en otro de los siete prólogos de *El cuento de nunca acabar*: «Para mí narración era todo, no solo la oral y la escrita, sino también la que se interioriza sin palabras y registra cuanto nos va aconteciendo y lo deforma» (265). A partir de esta identificación entre conciencia y narración, entendida a la manera aristotélica —como *escritura* silenciosa que transpone en la *tablita* de la *psique* todas las impresiones que constituyen nuestra experiencia de la realidad—, es posible entender por qué Martín Gaité afirma que no escribir significa dejarse escapar la ocasión de pensar. En el séptimo prólogo a *El cuento de nunca acabar*, titulado «Tras la pregunta», comenta un apunte escrito en el verano de 1964, que usa como acicate para romper una pereza —la inercia del no escribir— que finalmente se manifiesta por lo que realmente es: miedo a aventurarse, perderse y extraviarse. A partir de la constatación de que *lo que no va escribiendo por escribir se queda*, descubre el engaño que consiste en pensar que la simple acumulación de anotaciones y apuntes pueda sustituir el proceso de *búsqueda* que se activa mediante la escritura. Así, abandona definitivamente sus reticencias a organizar, si bien de forma *abierto* y tentativa, el desordenado material que ha acumulado en sus cuadernos durante años y que, muy probablemente, le parece animado por el mismo dinamismo inaprensible del *tropel de imágenes soñadas* del fragmento antes citado:

lo que no voy escribiendo por escribir se queda. Me quiero engañar pensando que cada nueva visión me aporta algo, y así dejo que me vayan lloviendo encima los días y las noches, cada uno de los cuales arrastra con sus gotas la huella del anterior, sin que me esfuerce por investigar en qué aljibe se recoge toda esa agua ni qué tierra fertiliza (2016 [1983]: 270).

Algunas líneas más adelante, se reconcilia con la evidencia de que, para abandonar la *zona de marasmos* que media entre el recuento de viejos apuntes y su transformación en cuento elaborado, no le queda más remedio que descartar cualquier método, meterse en la confusión y «aceptar de antemano que cuando tire de una cereza van a salir muchas más enredadas» (275). Solo al romper esta inicial inercia improductiva, la pereza mostrará su verdadera cara, manifestándose como miedo, un miedo que hay que dejarse atrás para emprender el accidentado viaje de búsqueda que conlleva la escritura: «Echo a andar por la arena hacia un bosquecillo que se ve en un alto a lo lejos, no sé si estoy soñando, da igual, lo soñado también vale. Digo, en voz alta, sin volver la cabeza: “Para perder el miedo. Lo importante es perder el miedo. Y volver a perderse sin miedo”. Sigo andando» (275). Así termina el último prólogo y comienza la aventura de *El cuento de nunca acabar*. Porque, por muy fuerte que sea el miedo a *extraviarse*, adentrándose en el *bosquecillo sagrado* de la escritura —miedo que paraliza el pensamiento e inmoviliza la palabra—, la necesidad de seguir, pese a todo, a escribir y a narrar es más fuerte. Tan fuerte que, como observa Martín Gaité, traiciona incluso a estafadores, espías y contrabandistas que, como el pez, *mueren por la boca*, cediendo a la debilidad de dar a conocer a alguien el relato de sus fechorías, abriendo así una «rendija por donde llega a las narices de los demás el olor sospechoso» (481) que finalmente les pierde. El impulso hacia la narración —*el único y primigenio afán compartido por todos los humanos*—, se manifiesta ya en los niños, en la invención de aquellas primeras mentiras que Martín Gaité concibe como reflejos del «puro e ingenuo placer de haber logrado inventar una ficción y narrarla de forma atractiva y convincente, placer que está en la base misma de cualquier creación literaria» (313-314). El elemento esencial, en cualquier caso, tanto si se trata de dejar atrás nuestras resistencias y lanzarnos finalmente a escribir, de delatarnos y perdernos o de inventarnos fantasiosas mentiras, es la voluntad de *apropiarnos de nuestras vidas*, siendo protagonistas en vez que simples comparsas,

conscientes de que cuando simplemente «vivimos las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar» (2016 [1966]: 53)⁶⁷.

La literatura es el recurso que nos permite superar la limitación a la que nuestra existencia individual nos obliga, penetrando los móviles desconocidos de todo aquello que nos rodea, indemnizándonos así de un deseo casi siempre insatisfecho, sobre todo en la primera edad, el deseo de «averiguar los móviles misteriosos que condicionan la conducta de aquellos otros seres aparentemente más familiares que nos encontramos alrededor sin haberlos elegido, cuyo trato con nosotros se rige por leyes incómodas y a quienes la mayoría de las veces no comprendemos porque no nos suministran datos suficientes para ello» (2016 [1983]: 279). Narrar es, en este sentido, una forma de curiosidad, de *hacer nuestro lo ajeno*, una forma de apropiación que alimenta la curiosidad infantil hacia la realidad, una exuberancia de la conciencia que no se contenta con la parcela de experiencia que le ha tocado en suerte, que quiere más y que, por ello, entabla un diálogo con el mundo, con el tiempo, con la vida, en que lo que menos cuenta es justamente el argumento, el asunto del que se habla.

En un breve apunte de *El cuento de nunca acabar*, titulado «El amor, tejido de palabra», Martín Gaité observa cómo «la narración amorosa es la que menos asunto aparente tiene, se limita a una reflexión sobre su proceso. Da noticia de su salud misma, de su irse configurando [...]. ¿Cómo va esa vida, amor? ¿Cómo va esa vida, narración?» (501). Cuando dos personas se hacen novios, continúa la autora, se dice de ellos que *ya se hablan*, hecho que pone en evidencia, por contraste, cómo el simple silencio es ya un síntoma de la falta de unión y de amor. Porque, para Martín Gaité, hablar (en el sentido

⁶⁷ En «El telar del escritor» (1983), Martín Gaité evoca la primera intuición del argumento de *El cuarto de atrás*, que surge como recurso para conjurar el insomnio, repentina revelación del poder y de la libertad de la creación literaria, del que deriva la invención de la visita del hombre vestido de negro: «allí sentada a la mesa, paralizada de angustia y con la tormenta fuera, sin poder llamar a nadie porque era tarde, pensé: “Qué maravilla sería si ahora se presentara alguien de repente que me quisiera escuchar, alguien que no me conociera y a quien le interesaran mis recuerdos”. Y es cuando se me encendió una luz, porque dije: “¿Y por qué no? Voy a inventar que viene una persona, voy a traer aquí una persona, en eso puedo mandar yo» (2017 [1983]: 568).

de dialogar, comunicarse), a la par que amar, no es un gesto automático, que se pueda dar por descontado. En uno de los artículos incluidos en la edición de 1973 de *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, titulado «Las trampas de lo inefable» (1972), la autora expresa con increíble claridad la dificultad de mantener operante el propio *logos*, indagando las condiciones que tienen que darse para que el acto de *hablar* no se convierta en una mera ficción de diálogo, para que sea un acto de amor, o sea, de genuina comunicación:

cada cual ha de aplicarse —continuamente— a la tarea de mantener operante su propio *logos*, de afilarlo para talar la maleza que ofusca su visión y entorpece sus pasos por el bosque. Sin empezar por esta labor —que, por supuesto, es solitaria y previa al diálogo— no habremos conseguido llegar con nada a nadie ni penetrar realidad alguna (2016 [1972]: 99).

Hablar no es fácil, si lo fuera, observa Martín Gaité, no habría que suplir con *balbucesos*, *interjecciones* y *frases hechas* «los vacíos del *logos* embotado, precario, ineficaz» (100). Frente a los obstáculos para la efectiva comunicación que derivan de la falsa inmediatez del *logos*, son muy pocos los que se detienen a *hurgar en su saco*, retirándose en soledad a *rumiar sobre lo inefable*, porque lo que «se exige perentoriamente es un ademán de perpetuo intercambio [...]. La cuestión es mantener esa ficción de diálogo, de comunicación, de intercambio entre los hombres. Pero, ¿intercambio de qué?» (101).

Martín Gaité se plantea estos problemas en 1972, apenas un par de años antes de que su exesposo Ferlosio publique en la misma editorial Nostromo donde aparecerá en 1973 *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, la primera entrega de *Las semanas del jardín*, fruto de sus quince años de retiro en soledad, de plena dedicación a aquellos *altos estudios eclesiásticos* durante los cuales se *mete de cabeza a rumiar en el saco* del lenguaje. Martín Gaité no puede no estar pensando en él, cuando describe la actitud de aquel misántropo que, «desengañado de las palabras [...] se retira[ba] en total soledad y ensimismamiento a rumiar lo inefable» (101). Como se ha visto, Ferlosio acomete su incursión en el *jardín* de *Las semanas* contando únicamente con las fuerzas que le proporcionan su crónica insatisfacción y su desengaño hacia los automatismos del lenguaje, obligando al lector a seguirle por un camino a veces especialmente tortuoso y accidentado que, como ya he comentado, responde a su obstinado deseo de *tener razón*

y de *convencer a alguien de algo*. Martín Gaité, por el contrario, está convencida de que quien se aventura en lo más intrincado del bosque lo hace porque, «si bien desespera[ba] del *logos*, no deja[ba] de estar reconociendo con su actitud [...] que, al haberle fallado ese instrumento, ningún otro podría abrirle camino hacia posibles interlocutores», entendiendo que, justamente «entre la espesura de esta selva, en la confusión de lo inefable, aparecerán las hierbas curativas para el diálogo» (101). Para ella, el éxito de estas pesquisas está vinculado a la presencia *curativa* de un interlocutor, que acompañe y asegure el éxito del viaje del escritor hacia el *bosquecillo sagrado* en el que se va adentrando. El viaje que imagina Martín Gaité no es una expedición solitaria, se parece más bien a una *caravana*, en la que «te acompañan las voces, los bultos de los otros, sus sombras y sus ecos garantizan que no te pierdes solo» (102). De esta manera, la inicial constatación de lo *inefable* puede convertirse en estímulo para la creación, entendida como diálogo, como *interlocución*, comienzo de aquella búsqueda de nuevas *formas* de conectar lo visible con lo oculto que responde a la insatisfacción hacia las formas ya existentes: «en esos momentos —precisamente cuando resulta más difícil— es cuando más acometen las ganas de escribir, de transformar en otra cosa esa percepción de haberse adueñado del momento y estar conectando, a través de una intuición fulminante, lo visible con lo oculto» (2016 [1983]: 518). Para hacerlo, sin embargo, es preciso imaginar un *interlocutor*, un receptor no pasivo que motive, alimente y fecunde el proceso creativo entendido como diálogo.

Como es inevitable, en un discurso que *circula por el hilo de todo* y en el que *todo depende de todo*, al hablar de la escritura como búsqueda he llegado necesariamente al interlocutor como figura que posibilita el proceso creativo de la escritura misma. Como mostraré con más detenimiento en el próximo apartado, es justamente en la necesidad de postular la presencia de un interlocutor, real o inventado, que estriba la diferencia crucial entre la búsqueda que Martín Gaité acometerá con la elaboración de *El cuento de nunca acabar* y la que, por aquellos mismos años, Ferlosio estaba llevando a cabo con la escritura de *Las semanas*. A pesar de coincidir ambos en la constatación de la falsa inmediatez del *logos* —«estamos, lo queramos o no, en los mismos pagos hace años, enfrentándonos al lenguaje desde diferentes flancos» (2002: 236), escribe Martín Gaité en octubre de 1974—, ella reivindica la importancia de la presencia de un interlocutor

como medida preventiva frente al riesgo de convertir la propia escritura en un árido monólogo, *salmódica que glorifica el reino de lo inefable*, fracaso de todo diálogo, fusión de confusiones, intercambio de mensajes sin contenido. Al tener en cuenta al receptor en el arranque mismo del proceso creativo, Martín Gaité hace explícito y resuelve algo que en la escritura de Ferlosio operaba como una contradicción latente, a saber, la tensión entre el polo *positivo* de una escritura solipsista o privada, y el polo *negativo* de su divulgación tras la publicación, afirmando con gran lucidez y honestidad intelectual que, si uno se pone a escribir, es siempre acompañado por la presencia (real o imaginada) de un posible destinatario, que recibe el fruto de nuestras búsquedas privadas. Esto, y más adelante volveré a ello, lo dice en los párrafos que cierran su primer ensayo de 1966, en que demuestra tener ya muy claro que la dimensión social de la escritura empieza en el momento capital en que el escritor coge la pluma, en lugar de dejar de cogerla, cuando se decide a comunicarle a alguien el hallazgo que depende del *placentero y solitario afán de sus búsquedas*, «porque sin esa decisión que materializa y convierte en obra escrita unos determinados anhelos personales, estos nunca se habrían transformados ni salidos de sí» (2016 [1966]: 60). A continuación, intentaré mostrar que, cuando algunos años más tarde, volverá a insistir en que, «en rigor, el momento de la relación comunicativa juega en todas —absolutamente todas— las formas de significar» (2002: 338), no lo hará simplemente para reafirmar la ineludible dimensión comunicativa de todo *texto* en tanto que forma de significar, sino para sugerir la menos obvia implicación del hecho contrario, a saber, que todo intento de comunicar nos obliga a salir al encuentro del modo de expresar el intransferible placer de nuestras búsquedas privadas, siendo necesariamente una forma de significar, fruto de un complejo proceso orientado a ordenar un material oscuro, indescifrable, movedizo, que desemboca en el hallazgo de un receptor, que nos escuche y nos comprenda, que nos aliente a seguir en el esfuerzo de atrapar *lo inefable*, superando el miedo a perdersnos que detiene y paraliza la palabra.

3.3.2. La *invención* literaria del interlocutor

A lo largo del primer apartado, he mostrado de qué manera la noción de *búsqueda* se enriquece de distintos matices y adquiere múltiples significados, según un proceso que responde al carácter *inacabado* propio del discurso de Martín Gaité, cuyo pensamiento literario *circula por el hilo de todo* y avanza mediante la acumulación de nuevas interlocuciones textuales, cuyo registro escrito, a menudo disperso en anotaciones y apuntes, conforma una obra en que cada nueva aportación matiza el valor de las demás, sin por eso corregirlas o reemplazarlas. En los párrafos conclusivos, ha quedado patente que la interlocución no es entendida por Martín Gaité simplemente como el fin *obligado* de toda obra que traspasa el umbral de una escritura privada, sino que adquiere el carácter necesario de aquello que sustenta, vivifica y de alguna forma garantiza el éxito del mismo proceso de búsqueda que se activa con la escritura, entendido, a la vez, como esfuerzo comunicativo y como forma de significar. En el caso de la autora salmantina, la interdependencia entre la noción de búsqueda y la de interlocución no constituye solamente el objeto de análisis de mucha de sus reflexiones literarias, sino que condiciona la gestación de dos de sus obras más importantes: *La búsqueda de interlocutor* y *El cuento de nunca acabar*. En unos años cruciales —aproximadamente entre 1964 y 1966—, en los que Martín Gaité anda buscando «el modo, la manera de espantar su inercia y comenzar a escribir» (Teruel 2011: 20), se producen dos eventos que son el germen de las *interlocuciones* de las que arranca su posterior carrera de ensayista: el fortuito reencuentro, en Madrid, con Juan Benet, en quien Martín Gaité encuentra «un catalizador de su propia poética narrativa que le permitió cristalizar inquietudes antiguas y definir por oposición su poética de la interlocución narrativa» (Ródenas 2014: 152); y un paseo con la hija Marta, en los alrededores de su casa de El Boalo, cuyo relato queda consignado en uno de sus *Cuadernos* de la época, a la espera de ser rescatado después de casi diez años, convirtiéndose en el inesperado punto de partida para acometer la escritura de *El cuento de nunca acabar*, relato-ensayo en que, como dirá la misma autora en el prólogo a la edición de 1994, se dan citas sus temas

predilectos, al que afluyen y del que brotan todos los ríos de las palabras por los que más le gusta discurrir (2016: 231)⁶⁸.

En el prólogo a la *Correspondencia* (2011) entre Benet y Martín Gaité, José Teruel empieza reconstruyendo los encuentros previos al comienzo del intercambio epistolar editado en el libro, recordando cómo, en el umbral de 1950, los dos escritores habían coincidido en la tertulia vespertina de Gambrinus, para que poco tiempo después, en 1953, compartieran espacio en *Revista Española*, antes de que volvieran a encontrarse, esta vez definitivamente, en Madrid en 1964, «tras diez años de separación, a causa de los destinos del ingeniero Juan Benet por las provincias de Oviedo y León» (2011: 7). En el momento de este último y decisivo reencuentro, Martín Gaité aún estaba casada con Ferlosio. En efecto, como recordará ella misma a distancia de muchos años, aquella tarde los dos volvían juntos de un paseo por las calles de Madrid, cuando se *toparon* casualmente con Benet:

Nos habíamos topado con Juan Benet por la calle, debió de ser a finales de 1964, más o menos en la convergencia de Goya con Doctor Esquerdo. Nosotros habíamos bajado a dar una vuelta, regresábamos a casa, y él caminaba en dirección opuesta. “Mira —le dije a Rafael— ese que viene allí es Juan Benet, ¿te acuerdas?, de las tertulias de Gambrinus.” No había cambiado absolutamente nada, a pesar del tiempo transcurrido. Rafael lo negó. “Se parece a Juan Benet, pero no es. Ese chico andará por los veinte años, un estudiante”. Pero se acercaba sonriendo hacia nosotros, se paró a saludarnos y se parecía tanto a Juan Benet que era Juan Benet (Martín Gaité 2017 [1996]: 948).

Sabemos que, a diferencia de lo que aquí recuerda Martín Gaité, su reencuentro con Benet tuvo que producirse unos meses antes, situándose en algún momento del verano de aquel mismo año, como prueban las cartas que ella y Benet intercambian a partir del 16 de julio de 1964, y los apuntes y anotaciones que acompañan las primeras lecturas de Martín Gaité de los borradores de *La inspiración y el estilo* y de *Volverás a Región* que le hace llegar Benet, conservados en sus cuadernos y libretas de la época. De todas

⁶⁸ Aparte de los artículos y estudios ya citados en el cuerpo del texto, para un acercamiento desde múltiples perspectivas a la riqueza literaria de esta obra, remito al volumen colectivo: Kathleen M. Glenn y Lissette Rolón-Collazo (ed.) (2003): *Carmen Martín Gaité: «El cuento de nunca acabar»*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

maneras, ciertamente no se equivoca cuando, más adelante, recuerda que Benet tenía, en aquel entonces, mucha *sed de tertulia*, de *palabra-palabra* de la que, en la cocina de su departamento de Doctor Esquerdo, había siempre *barra libre*. Tanto es así, que aquella misma noche de 1964, a pesar de haber inicialmente subido a casa del matrimonio Ferlosio para tomar café sobre las cinco de la tarde, «a las doce telefoneaba a Nuria, su mujer, diciéndole que se había entretenido con unos amigos» (948), inaugurando una costumbre que se mantendrá vigente en los meses a venir, en que los dos no dejaron de verse y escribirse asiduamente, poniendo los cimientos de una amistad que arranca en paralelo a la carrera de escritor de Benet, una relación fundada «sobre coincidencias y disidencias, sobre discusiones de palabra y por escrito, donde el abanico de temas tocados [...] daba un aire capaz de ventilar el cuarto más lleno de humo y hacer volar en desorden todos los papeles mejor doblados» (944).

En efecto, a lo largo de unos años, Benet tuvo mucho de interlocutor ideal para la amiga Carmiña que, como ya se ha visto, siempre imaginó a esta figura «no como aquel que asiente, sino como el que es capaz de desbaratar ideas, de desconcertar o de pensar en qué sentido lo contrario podía ser también verdad», relacionando su experiencia de la interlocución «con la posibilidad de salir del cuarto mal aireado de las opiniones fijas o tercamente cultivadas a solas, con la posibilidad de discrepar construyendo» (Teruel 2011: 25). En virtud de este entendimiento específico de la interlocución, en que *el gusto por la discrepancia es asumido como regla*, Benet pudo contribuir a desbarajustar algunas de las ideas que le exponía su amiga Carmiña, ajustándolas a veces a «una andadura menos simple» (Gracia 2016: 21). Tanto es así que, a pesar de que fuese convirtiéndose en «un interlocutor cada vez más impuntual, respondón y temerariamente seguro de sus ideas», evidenciando aquella «discrepancia que delataba dos poéticas de la ficción divergentes», Martín Gaité acabará dedicándole, en 1966, *La búsqueda de interlocutor*, adoptando por título del artículo una expresión que el mismo Benet había usado, «en una carta del 10 de abril de 1965 [...], al referirse a uno de los temas que tenían que abordar: “Lo que hay de búsqueda de interlocutor en toda obra literaria”» (Ródenas 2014: 142).

Domingo Ródenas, que en su artículo analiza con mano maestra los pormenores de las interlocuciones de aquellos años entre Martín Gaité y Benet, enmarca su reencuentro de 1964 en un momento de relativa *crisis creativa*, que no afectaba solo a ellos dos, sino al mismo Ferlosio:

Los tres escritores se encontraban [...] en una crisis creativa. La de Martín Gaité se había abierto con el relativo fracaso de *Ritmo lento*; la de Benet consistía en la dificultad para dar cuerpo narrativo a la novela que había de ser *Volverás a Región* [...]; la de Ferlosio, en fin, una pérdida de fe en la ficción que había desplazado su interés por el lenguaje desde el terreno del arte al de la ciencia (Ródenas 2014: 139).

En una carta del 16 de septiembre de 1964, Martín Gaité le expone abiertamente a Benet sus dificultades, comentando de la siguiente manera sus impresiones posteriores a la lectura de los ensayos de *La inspiración y el estilo* (en aquel entonces, aún *Ensayos de incertidumbre*): «tus *Ensayos* tocan de una manera vivísima a las preocupaciones e incertidumbres que entorpecen desde hace tiempo mi *arrancar a escribir* y no puede haber tema de conversación más sugerente para mí en estos momentos» (2011: 32). Apenas dos meses después, en esta ocasión comentando la lectura de un borrador de *Volverás a Región* —cuya gestación es paralela a la de *La inspiración y el estilo*—, Martín Gaité le expone sus reflexiones a propósito de «la primera y más alta utopía de quien se pone a escribir [que] consiste precisamente en inventar a este lector al que nunca se ha visto ni se verá la cara» (38). A partir de estos primeros intercambios, casi inadvertidamente, el tema de la *interlocución* se introduce en sus conversaciones, como argumento en torno al cual crece un diálogo que pronto se convertirá en *desacuerdo*, como evocará la misma Martín Gaité en las ya citadas conferencias de 1996: «recuerdo que discutíamos acerca de este tema de la interlocución, base para mí del deseo de narrar. No solíamos estar de acuerdo» (2017 [1996]: 956). En efecto, no podía ser de otra manera, visto que, como le explicará Benet en una carta del 11 de julio de 1965, para él la narración no estaba vinculada a la búsqueda de un interlocutor, sino al deleite del propio narrador, entendido como primer lector de la obra. Para Benet, el problema de encontrar al interlocutor no se ponía, en tanto que este último ya estaba encontrado desde el primer momento, coincidiendo con el autor-narrador:

En una primera fase un narrador es un auditor que se tiene que tomar sobre sí aquel trabajo porque nadie sino él se lo puede hacer. A partir de ese momento pueden suceder dos cosas: o se queda en auditor narcisista [...] o le va cogiendo gusto al arte de narrar, en cuyo caso es muy posible que, tan pronto como pueda, le mande a hacer gárgaras a aquel único cliente, tan egoísta y aburrido, para buscarse una audiencia un poco más generosa y que prefiere cualquier cosa a la sempiterna, heroica, gloriosa e imaginaria orden del yo. Pero incluso en esa audiencia el yo ocupa el primer asiento de la primera fila [...]. Así que ese interlocutor está encontrado desde la primera edad: es uno mismo; lo es entonces y no lo dejará de ser ya nunca (Benet 2011: 76).

Estas opiniones de Benet, evidentemente, no podían sino acrecentar las inquietudes creativas de Martín Gaité que, en una extensa nota de los *Cuadernos* de junio de 1965, consigna el agobio que le produce su bloqueo, afirmando que su *enfermedad* consiste en su *silencio*, aludiendo con esta expresión a su dificultad para encauzar en un proyecto literario el montón de ideas y apuntes que van creciendo desordenadamente en sus libretas, para luego concluir: «es forzoso imaginarse un interlocutor, no puede uno salvarse de otra manera. Y si la imaginación no es capaz de forjarlo, se va uno tragando todo deseo de hablar, se va formando esa amalgama oscura, indescifrable y movediza que no se asienta ni se digiere» (2002: 112). Queda resumida, en estas pocas palabras, la constatación de la necesidad de postular un interlocutor (real o imaginado), para investigar, mediante la escritura, *el aljibe* en que se recoge toda el agua de las ideas que, día tras día, van lloviendo y se acumulan una encima de otra. Porque, si como ya había constatado amargamente en su cuaderno de 1964, *lo que no se escribe por escribir se queda* y si, finalmente, es un engaño pensar que cada nueva visión que se acumula bajo la forma de un apunte aporta algo sustancial al *todo* al que se suma, la única manera de dar forma a esta *amalgama oscura, indescifrable y movediza, que no se asienta ni se digiere*, es pensando en la figura de un receptor que nos acompañe en el viaje de la escritura, en la aventura mediante la cual el sujeto acaba explicándose aquello que necesita comprender saliendo de su solipsismo, emprendiendo el esfuerzo de explicárselo a *otro* o imaginándose que así lo hace. En esta formulación, que vincula la búsqueda formal del modo a la evocación de la figura de un receptor, Martín Gaité postula al *interlocutor*, real o literariamente construido, como «condición necesaria para la actividad narrativa [...], sin la cual la materia caótica que tomaría cauce en la escritura se acumula en el escritor confuso como un montón de deshechos» (Ródenas 2014: 142).

En el proceso de elaboración de *La búsqueda de interlocutor*, Benet desempeña justamente este rol de interlocutor necesario, que espolea la reflexión de Martín Gaité hacia la indagación de un tema cuya relevancia se le va revelando de forma palmaria solo a medida que ella sigue dialogando, disintiendo y escribiéndose con su amigo, rompiendo así su silencio mediante el recurso a la interlocución. La misma Martín Gaité, en las dos conferencias que dedica a Benet en 1996, reconoce con sorpresa la importancia del intercambio de ideas y de cartas que mantuvieron en aquellos años iniciales, comentando algunos largos fragmentos del epistolario que en 2011 editará Teruel, en que Benet expone muchas opiniones que reaparecen en el ensayo de Martín Gaité de 1966 y que, afirma entonces la escritora, habían permanecido «inéditas hasta hoy incluso para mí misma, que creía haber perdido la carpeta amarilla donde tenía guardadas algunas de sus cartas» (2017 [1996]: 957). Está pensando, especialmente, en los párrafos conclusivos de *La búsqueda de interlocutor*, en los que le cede literalmente la palabra al amigo *a quien ha escogido como interlocutor para sus consideraciones*, repitiendo un parlamento que Benet pondrá por escrito en una carta que le envía el 8 de noviembre de 1966, o sea, dos meses después de la publicación del artículo de *Revista de Occidente*:

El placer que procura todo quehacer intelectual es solitario y casi mecánico. Otros tipos de placeres fruto de ese mismo quehacer son derivados: el elogio, el aplauso de la comunidad, el fruto material que produce, el progreso de la cultura, etc., ya no tienen casi nada que ver con aquel primer circunscrito a la alegría de la razón que ha encontrado lo que buscaba. Me gustaría escribir montañas de páginas sobre el famoso ¡*Eureka!* Hay un primer grito de alegría intransferible. En cuanto el viejo Arquímedes se sentó en la arena y al primer siciliano que pasaba por allí lo detuvo con el brazo y le dijo: “Fíjate, párate un momento y escucha...”, su placer cambió (Benet 2011: 132).

El hecho de que Martín Gaité aproveche estas palabras, que Benet le escribe en una carta posterior a la publicación del artículo, no delata, en opinión de Teruel, «un error de datación [...], sino que Juan Benet repite por escrito lo que previamente había dicho en una conversación oral», que la amiga Carmiña decide incorporar en *La búsqueda de interlocutor*, demostrando así que la exposición de Benet del «placer solitario de la búsqueda, anterior a la comunicación del hallazgo, era ya un lugar común a las conversaciones previas entre ambos» (Teruel 2011: 10). La interpretación de Teruel

ayuda a entender cómo esta cuestión tuvo que ser especialmente recurrente en las conversaciones de este periodo entre los dos amigos, tanto como para haber adquirido una existencia propia, fuera del registro escrito del epistolario y del de los *Cuadernos*. En efecto, será justamente a partir del diferente peso que los dos escritores conceden al *cambio* que se produce cuando nos decidimos a comunicarle a alguien el *placer solitario* de nuestras búsquedas que crecerá, con los años, la discrepancia entre el discurso de Martín Gaité y el de Benet (y, como ya se ha visto, también el de Ferlosio)⁶⁹. Benet, como ya se ha comentado ampliamente, concibe la escritura como la aventura solitaria de un hombre de letras que intenta desprenderse, en la medida de lo posible, de todo vínculo de sujeción a la sociedad, llevando su concepción literaria hacia «el solipsismo del narrador, el pulimento de la herramienta y el estilo como único proveedor del estado de gracia» (Teruel 2011: 15), subrayando con ello la plena autonomía del texto literario que, «en la irrestricta libertad hedonista del narrador, reserva al auditor un papel secundario y pasivo» (Ródenas 2014: 143). Martín Gaité coincide con Benet en la centralidad y la importancia del momento de la búsqueda — búsqueda del modo y de las formas—, hecho que queda patente en su decisión de cerrar el artículo de 1966 justamente con las palabras del amigo, que reafirman «la alegría de la razón que ha encontrado en soledad la expresión que buscaba» (2016 [1966]: 60). Sin embargo, en este fundamental proceso de búsqueda, ella nunca estará dispuesta a darle la espalda al lector, ni a olvidarse de incluirlo en sus divagaciones y extravíos. En efecto, para Martín Gaité es evidente que, a pesar de la esencia *intransferible* del primer grito de alegría de la razón, cuando el viejo Arquímedes decide sentarse en la arena y detener al primer siciliano que pasa por allí, pidiéndole que le escuche, forzosamente deberá buscar la mejor manera para comunicarle en qué consiste su originario hallazgo solitario. En este momento crucial, en que se dispone a *contarle* a alguien el fruto de sus búsquedas solitarias, en que supera el vértigo que produce la desmesura de la empresa que está a punto de acometer, comienza la función social del descubrimiento, que obliga

⁶⁹ Más allá de lo que he comentado en la primera parte de este capítulo —a propósito de la distinta manera de acometer sus incursiones en el *saco roto* del lenguaje—, es muy indicativo con respecto a la afinidad entre la postura de Benet y la de Ferlosio, el ya citado elogio que Benet tributa al esposo de su amiga en la carta que le escribe el 8 de noviembre de 1966, fundamentándolo justamente en la *insobornable fidelidad al solitario placer intelectual de la búsqueda* que le reconoce (véase, nota 50).

a la búsqueda de la mejor forma de expresar lo inexpresable, pensando en un interlocutor que acompañe y oriente al emisor del mensaje en esta ardua peripecia.

Cuando, en 1973, Martín Gaité publica *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, libro en que el artículo de 1966 ya está rodeado de otros textos que ilustran cómo «toda búsqueda de aprecio, de identidad, de afirmación o de confrontación con el mundo se reduce, en definitiva, a una búsqueda de interlocutor» (2016 [1973]: 42), la inicial dedicatoria del artículo *ha crecido con un singular estrambote*, y ahora reza: *Para Juan Benet, cuando no era famoso* (Ródenas 2014: 146). En efecto, los años que median entre el reencuentro de 1964 y la publicación del libro, marcan el progresivo enfriamiento de la relación de amistad con Benet y el claro distanciamiento entre dos posiciones estéticas irreconciliables, al tiempo que, como ya he comentado, «Benet se iba erigiendo en ídolo literario de la generación *novísima*» (146). En las conferencias de 1996, Martín Gaité ahonda en las razones de su creciente desconfianza y recelo frente al posicionamiento estético de Benet, comentando un fragmento de la introducción de *La inspiración y el estilo*, en que Benet alude al *autor despechado*, el que no ha logrado *vencer la indiferencia del público* con su primera obra y que, «haciendo uso del universal pretexto de la incompreensión, antes acostumbra a retirar su confianza a aquel público a quien dirigía sus esfuerzos que a reconocer la futilidad de su invención» (Benet 1999 [1966]: 33). Ante tan lúcido retrato del repliegue narcisista del escritor primerizo —en que, observa Martín Gaité, Benet parece estar hablando en general y excluyendo su propia experiencia personal—, le parece legítimo preguntarse

lo que habría sido de un autor como él [Benet], incapaz de reconocer la futilidad de sus invenciones, si se hubiera visto condenado al crecimiento fetal, es decir, si el éxito posterior (sobre todo a partir del Biblioteca Breve concedido a *Una meditación*) no hubiera venido a justificar y ensalzar su encastillamiento. Un éxito indudable pero minoritario, como el que convenía a quien, sin renegar el afán por ser leído, estaba decidido a hacer sudar cada vez más la camiseta al lector de sus textos (2017 [1996]: 950).

En más de una ocasión, en aquellos años, Martín Gaité le advirtió a Benet de que *andaba por muy mal camino*, instándole a revocar su decisión de *retirar su confianza a aquel público* cuya indiferencia no había logrado vencer, renunciando a postular la

necesidad de aquel forzoso divorcio entre hombre de letras y público lector que, entre otras cosas, le obligaba al gesto narcisista de cifrar en la incompreensión, en la dificultad y en los esfuerzos y sudores de los lectores la calidad de su escritura. Sin embargo, a pesar de que el mismo Benet hubiera dado muestra, en *La inspiración y el estilo*, de saber ponderar adecuadamente los riesgos derivados de la decisión de *atrincherarse* dogmáticamente en un único criterio, formulado a menudo en la primera juventud, afirmando que «quien ha cargado su menosprecio sobre todo lo que queda[ba] fuera de sus luces [...] a la vuelta de los años se ve traicionado por su propia limitación» (1999 [1966]: 15), Martín Gaité no puede sino concluir que su amigo, «sin ser ni mucho menos duro de oído, se había especializado en afinarlo para escucharse cada vez mejor a sí mismo» (2017 [1996]: 955). Para Martín Gaité, la profunda *coherencia* que exhibe la obra benetiana, considerada en su conjunto y desde sus primordios, depende de este atrincheramiento del pensamiento benetiano en sus *dogmas*, que no hará sino acentuarse en los años posteriores al reencuentro de 1964, pero que ya estaba decidido cuando, canceladas las largas estancias en la implacable montaña asturleonera, Benet se instala en Madrid de manera definitiva. En este momento, observa Martín Gaité, «sus motivos de inspiración y sus preferencias estilísticas estaban decididos y entrelazados con la fatalidad de un destino inexorable» (944).

En los apuntes de Martín Gaité de comienzo de los años setenta, por el contrario, recurre la preocupación opuesta de abrir el propio discurso a las ideas y a las opiniones de un posible interlocutor, evitando *oprimirle* con discursos abstrusos y *abrumarle* con alardes de malabarismo formales. En algunas entradas de *El cuento de nunca acabar*, proyecto al que la autora empieza a trabajar en este periodo, Martín Gaité arremete contra todo aquello que siempre detestó y que procuró no hacer escribiendo. Teniendo muy probablemente en mente a Benet y a Ferlosio, dos ejemplos de «quien se queda hablando solo por redondear de forma definitiva lo que dice, y le cierra al otro la puerta en las narices» (2016 [1983]: 435), rechaza aquellos discursos que *tiranizan* al interlocutor, en que los autores «arrojan sus palabras o sus escritos desde una especie de olimpo, ignorantes de la insatisfacción que provoca ese texto [...], exhibiendo su onanismo con gesto displicente y superior», textos que «no provocan la perplejidad para divertir a nadie, o para invitar a una pesquisa, sino simplemente para ser admirados»

(443). Discursos que producen inexorablemente la muerte del interlocutor, porque no admiten réplica alguna, y caen sobre el receptor «como un alud que no admite controversia», sin rectificar ni transformar aquello que enuncian, sino exigiendo una indefectible y unilateral aceptación (450). Frente a estos narradores *olímpicos*, *tiránicos* y *avasalladores*, Martín Gaité intentará siempre dejar espacio a las necesidades del receptor, convencida de que «el lector debe sentirse cómodo, no intimidado, y el narrador tiene el deber de ponerse en su lugar, de tomarlo en consideración, y no desdeñarlo o reducirlo a accidente fortuito» (Ródenas 2014: 147). Como ya he comentado antes, la incompatibilidad entre la escritura de la autora salmantina y la de Benet y Ferlosio se funda justamente en la decisión de estos últimos de darle la espalda a los lectores mediante un gesto que, como sugiere Martín Gaité, no deja de ocultar un ademán compensatorio frente a la parcial o total *indiferencia* e incompreensión del público lector. Al haber erigido la complejidad en medida de la calidad de la propia escritura, tanto Benet como Ferlosio eluden el problema de la *recepción* de la obra por parte del lector, dejando en segundo plano su respuesta, reducida «así a fenómeno derivado y no primordial frente a la pugna subjetiva —y en último término solipsista— del escritor por forjar un estilo propio» (Ródenas 2014: 141). Para Martín Gaité, sin embargo, existe un claro vínculo entre el empeño formal e innovador (la superación de la insuficiencia de las formas) y la invención —en el sentido de creación y hallazgo—, de un nuevo interlocutor. Como señala agudamente Domingo Ródenas, «este destinatario inventado no deja de ser una función semiótica del texto (a la que remiten el lector modelo de Umberto Eco o el lector implícito de Wolfgang Iser)» (2014: 144), una función textual que surge en igual medida del *deseo* de romper la incomunicación y del *olvido* de los obstáculos que constantemente se interponen para que el proceso comunicativo resulte eficaz⁷⁰. Martín Gaité formula explícitamente este vínculo entre la

⁷⁰ En las conclusiones destacaré cómo el papel central que Martín Gaité asigna a la conexión comunicativa entre el autor y el lector, y la atención que presta al impacto psicológico y pragmático de su interacción, vuelve indistinguible el realismo de una obra de la inclinación del destinatario a quedar cautivado o hechizado por la representación de lo narrado, considerando finalmente *real* todo lo que está leyendo o escuchando, según el proceso descrito por Villanueva bajo el nombre de *realismo intencional*. En *El cuento de nunca acabar*, en lugar de la canónica *suspensión de la incredulidad* del lector, Martín Gaité destaca la importancia de la suspensión de la incredulidad *del narrador*, afirmando que: «La narración vale mientras se la cree quien la hace, solo cuando es un reflejo de su voluntad de convencer, de

búsqueda formal y la invención de un oyente ideal en un apunte de sus *Cuadernos* de 1972, en que reafirma que «encontrar una nueva forma de hablar y de escribir equivaldría a inventar un oyente para esas palabras y a inventar, por ahí, una relación distinta de las habitualmente admitidas» (2002: 161).

Esta relación *distinta de las habitualmente admitidas* Martín Gaité la ensaya plenamente con la escritura de *El cuento de nunca acabar*, en que demuestra ser «capaz de abandonarlo todo, hasta el objeto de su discurso, para indagar en el sentido de la búsqueda del modo, pero haciendo partícipe y embarcando al lector en todos sus extravíos, prolegómenos e incertidumbres» (Teruel 2011: 16). De manera que, si en *La búsqueda de interlocutor* el énfasis recaía en la necesidad de postular un interlocutor como incentivo para la expresión o, mejor dicho, como reactivo necesario a emprender el esfuerzo de significación que se pone en marcha con la escritura, en *El cuento de nunca acabar* Martín Gaité explora el mismo procedimiento, pero en sentido inverso, o sea, partiendo del esfuerzo de significación propio de todo intento de *dar forma* mediante la escritura, al necesario encuentro del *otro*, a la *invención* de un nuevo interlocutor. Como mostraré a continuación, en el origen del ambicioso proyecto literario de *El cuento de nunca acabar* se encuentra justamente la decisión de Martín Gaité de intentar escribirlo a pesar de la evidente dificultad e incluso de la *imposibilidad* de abarcarlo y de darle forma, a partir de cuya asunción la autora se lanza en la aventura de la escritura teniendo, sin embargo, siempre presente al lector, como figura axial que sustenta y da sentido al relato de una búsqueda literaria que está recorrida, justamente, «por la apología de la narración como nexo comunicativo entre un narrador gustoso, dispuesto a desplegar todo su repertorio de añagazas para hechizar a su receptor [...] y un lector deseoso de ser transportado, curioso y participativo» (Ródenas 2014: 148)⁷¹.

su fe. La fe es lo único que puede encender fe» (2016 [1983]: 483). Según esta perspectiva específica, el contenido narrado permanece válido mientras el narrador se lo crea, tanto si la narración se presenta como reflejo de la realidad como si no, insinuando una equivalencia entre la voluntad de seducción/persuasión del autor y la disposición a creer del lector, en la que finalmente lo *real* se confunde con *lo que está bien narrado*.

⁷¹ Estas consideraciones me invitan a retomar un *hilo* que había dejado suelto en el primer capítulo de este apartado (nota 63), matizando mi posición frente a la afirmación que hace Jordi Gracia en el prólogo al quinto volumen de las *Obras completas* de Martín Gaité, cuando describe la noción de interlocución

En la sección central de *El cuento de nunca acabar* titulada «Ruptura de relaciones», Martín Gaité decide entregarle al lector las claves ocultas de la génesis de su *proyecto inconcluso*, «algo parecido a lo que hace un prestidigitador cuando enseña la trampa» (2016 [1983]: 431), dirá ella, explicando el mecanismo a través del cual ha construido los capítulos del libro de «A campo través» como glosas y comentarios de los apuntes reunidos en sus cuadernos de la marca *Clairefontaine*, cuyos *ficheros* son los que integran la sección titulada «Río revuelto», que cierra el libro como imprescindible apéndice ilustrativo de la materia prima a partir de la cual ha crecido el libro. En el momento de la *ruptura*, cuando la autora se decide finalmente a desprenderse de su criatura, abandonando *El cuento de nunca acabar* a su inconclusión, *surge la verdad* de su argumento y le entran ganas de contarla, lo cual quiere decir de comprenderla, al tiempo que se la va contando al lector:

Ahora veo bien claro que el verdadero argumento del cuento de nunca acabar, lo que me enamoró de él, era la dificultad de abarcarlo, de darle forma. Y mi mayor error fue el de intentar dársela, negarme a admitir que eran unos amores imposibles y entregarme a ellos con el furor y la tenacidad de empeñarme en hacerlos posibles (419).

como un *estrato provisional e inmaduro* en la evolución posterior del pensamiento literario de la autora salmantina, en contraposición a la creciente importancia que adquiere la noción de búsqueda. Según Gracia, a partir de la escritura de *El cuento de nunca acabar*, «el lugar del hallazgo del interlocutor y sus virtudes es muy menor porque prima por encima de él la irresponsabilidad, la inmotivación azarosa del pensamiento» (2016: 23), que ya se constituye como un fin en sí misma. A la luz del análisis desarrollado hasta aquí, me parece posible dar cuenta de la *evolución* a la que apunta Gracia sin operar ninguna contraposición excluyente entre la noción de búsqueda y la de interlocución, ni estableciendo jerarquías entre ellas, sino postulando su retroalimentación e interdependencia como punto de partida que le permite a Martín Gaité explorar la manera en la que estos dos elementos participan en el momento decisivo de la creación literaria. Dicho de otra forma, a pesar de que, como ya se ha visto, existe una diferencia entre el rol que Martín Gaité atribuye a la figura del interlocutor en *La búsqueda de interlocutor* y en *El cuento de nunca acabar*, también en este segundo caso la autora no se olvida nunca de su presencia siendo, por el contrario, justamente el vínculo de complicidad que establece con su lector el que asegura el éxito de su obra, aquello que permite recoger finalmente el fruto de la azarosa búsqueda que emprende en sus páginas.

El primer conato de esta entrega tenaz y apasionada, de este empeño quimérico en abarcar y dar forma a lo inabarcable, tiene lugar en 1973, cuando Martín Gaité relee por primera vez el relato de algo que, como ella misma le cuenta a sus lectores, «ocurrió una tarde de verano, en este mismo pueblo de la sierra madrileña, desde donde estoy fechando ahora mi ruptura de relaciones con el cuento de nunca acabar, durante un paseo que di con mi hija de ocho años» precisando, a continuación, que, aunque siempre había conservado la impresión de que en aquel atardecer de verano se había topado con algo excepcional, «no habría sido capaz de recordarlo como un hito y una revolución en mis proyectos de escritura, si no fuera porque el mismo trastorno padecido mi hizo acudir a la palabra para consignarlo» (423). Si no hubiese intervenido la mediación de la *palabra*, en aquel lejano 31 de julio de 1964 —tan próximo al imprecisado momento del reencuentro, en Madrid, con el amigo Juan Benet—, no hubiera podido producirse la posterior *interlocución* con el texto de 1973, que es la que funciona como detonante para emprender la escritura del libro, cuya lenta maduración necesitará de otros nueve años, hasta el final abandono a la inconclusión de 1982, que finalmente asegura la llegada del libro a las manos de los lectores.

El inicial apunte de 1964, que Martín Gaité reproduce íntegro, es demasiado largo para que pueda citarlo en toda su extensión, así que me limitaré a introducir aquellos pasajes que permiten reconstruir las coordenadas básicas del relato e intuir su relevancia en el posterior desarrollo de lo que será *El cuento de nunca acabar*. El fragmento se abre con el relato de una especie de epifanía:

Ayer por la tarde di un paseo con la niña por la carretera, cuando empezaba a anochecer. Nos paramos a coger moras de una zarza, mientras pasaban unas vacas lentamente a nuestras espaldas, y el olor de las vacas, el sabor de las moras y el color que tenían en aquel instante las nubes se fundieron dentro de mí de una forma tan vertiginosa y simultánea que sentí un éxtasis raro y me flaquearon las piernas, como si hubiera bebido un filtro de eternidad. Luego, al separarnos de la zarza aquella, la cogí de la mano y me pareció como si ella también hubiera notado algo (424).

Después de este primer momento de inopinado éxtasis, las dos siguen caminando en silencio hasta que, de pronto, la niña comienza a hablar:

Dijo qué bonito sería saber dibujar todo lo que se ve exactamente igual a como es, pero con todos los detallitos que haya hasta en lo más escondido, de bichos, hierba, piedrecitas, paja y hoyos, todo, un dibujo completo donde no quedara nada por meter, *también lo que no se ve, ¿sabes?*, y lo decía muy excitada, con el entusiasmo de imaginarlo y la impaciencia de considerar su dificultad (424).

Después de este delicioso interludio, protagonizado por el deseo de la niña de reproducir minuciosamente el *todo* de la realidad que la rodea, madre e hija siguen andando, caminando cada vez más despacio, sintiendo ambas la pena de tener que volver a casa, hasta que llegan a la cancela:

Al llegar a la verja de la casa, vimos un sapito. Ya había oscurecido casi del todo y nos agachamos a mirarlo, un poco de lejos para que no se asustara. Pero no se asustó. Tenía unos ojos redondos y muy negros y nos sostenía la mirada. No se iba porque no quería.

—Dan ganas de cogerlo— dijo la niña cuchicheando.

En ese momento resonó la voz de mi madre, emitiendo un grito de úes prolongadas, que ha inventado para llamarnos a cenar y que se oye desde muy lejos. Nos incorporamos. El sapito dio un salto y se escondió detrás de una piedra (425).

Una vez acabado el relato del paseo, con el regreso a casa de madre e hija, el texto pasa directamente al momento en que las dos están en la cama, ambas sin poderse dormir. Martín Gaité siente la necesidad de estar a solas consigo misma, de ordenar sus pensamientos e impresiones, así rehúye la conversación a la que la obliga la inquietud de la hija aduciendo, falsamente, que está cansada. Sin embargo, cuando la niña le dice que lo que no le permite dormirse es justamente la imposibilidad de reconstruir el hilo de la charla que han tenido durante el paseo de la tarde, consigue encender el deseo de Martín Gaité de contestarle y de hacer memoria, volviendo a aquellos hechos sobre los que nunca, realmente, había dejado de pensar:

Le dije que esperara, que es que estaba haciendo memoria, porque era la verdad. Me gustaba poder decirle la verdad y también que me estimulara a hacer memoria, a tejerla. Y el tramo de silencio que siguió ya no pesaba como los de antes. Ahora, enfrascadas las dos en aquel juego de acertijo que ella había propuesto para ver quién lo descifraba primero, volvíamos a ser amigas, y la pesquisa que nos unía no solo disipaba la angustia, sino que derribaba además —como todo interés compartido—, las fronteras de la edad (427).

Cuando la madre satisface la curiosidad de la hija, la niña finalmente se duerme. Suponemos que Martín Gaité también, porque lo siguiente que nos cuenta es ya el momento en que se levanta, de madrugada, para irse directamente al cuarto de escribir. Mientras escribe, se da cuenta de que, inadvertidamente, el relato del paseo se le ha ido metiendo por *los cauces de la novela*, e inmediatamente rechaza el artificio literario de aquella que le parece una *forma insuficiente*:

¿Qué tendría que ver toda esa rutinaria monserga con lo que pasó ayer, que todavía no sé lo que es ni contra qué muro iba a romperse? ¿Cómo iba a reflejar ese tono discreto y apacible la picadura de lo eterno con lo efímero, la discordante resaca de los cuentos descabalgados y rotos, ni los estragos de la marea que amenaza con volver a subir llevándose todo sabe Dios adónde? Ya sé que estoy desbarrando, pero es que lo necesito, a un cataclismo no se le puede poner música de bolero, necesito desbarrar, desafinar. No me sirven los cauces de la novela, he descarrilado (428).

Cuando, presumiblemente, el fragmento ya ha cobrado su forma definitiva, a Martín Gaité empieza a entrarle sueño, pero aún no quiere volver a la cama, así sigue escribiendo un poco más y nos entrega este maravilloso cierre:

Empiezo a tener sueño, pero no quiero volver a la cama, aunque la verdad es que no sé para qué estoy escribiendo, ni para quién, ni para cuándo. Es como intentar meter el mar en casa. Porque, aun suponiendo que lograra rescatar del apagón definitivo el rastro de una tarde como la de ayer, pintarla exactamente igual a como era fuera de nosotros, con todas sus pajitas, sus bichos, sus briznas y colores, y pintar luego también en lo que todo esto se convertía al ser mirado por nuestros ojos e incorporado a cada una de nuestras trastiendas separadamente [...], aun suponiendo, digo, que semejante trabajo se lograra —que ya es mucho suponer— con el esmero y la minuciosidad que la niña requería para su ideal dibujo, eso no sería, a fin de cuentas, más que una delicada pieza de relojería rematadísima pero inútil, si no se encontrase el conjunto en que hay que engazarla. Y es que no se puede. Lo que más puede pasar a veces es intuir la carencia de ese conjunto, sentir su sed desde el desierto, su agujón, pero otra cosa no se puede, no llegaría el tiempo de toda una vida para intentarlo, aunque no nos dedicáramos a otra cosa hasta morirnos o terminar locos, no, sería inabarcable, sería el cuento de nunca acabar (428).

Como reconocerá Martín Gaité en 1982, en el origen de *El cuento de nunca acabar* está esta inicial decisión de relatar la inédita interlocución mantenida con su hija, durante aquel paseo del 31 de julio de 1964, cuyo relato engendra y posibilita una segunda

interlocución, en 1973, a distancia de nueve años, entre la misma autora y aquel texto escrito de madrugada sin saber ni para qué, ni para quién, ni para cuándo. En la decisión de empezar a escribir *El cuento de nunca acabar* juega un rol fundamental este inicial esfuerzo ciego, el vano intento de *meter el mar en casa*, de dar una forma a aquello que siempre se nos escapa, aquello que continuamente surge y desvanece, esfuerzo que brota de la tenacidad y del furor de quien quiere *hacer posible lo imposible*, rechazando las formas insuficientes de la palabra en búsqueda de una nueva forma de expresión capaz de instituir, también, una nueva relación con nuestros oyentes. A la luz del relato de 1964, sabemos que este empeño de Martín Gaité es también una manera de hacer suyo el deseo desmesurado que manifiesta su hija, cuando sueña con encontrar un modo de *pintar* la impresión del *todo* en que está inmersa la conciencia que lo experimenta al tiempo que lo experimenta, incluyendo justamente aquello en lo que este *todo* se convierte *al ser mirado e incorporado* a la *trastienda* de nuestro ser, rescatando el *rastro* de aquella tarde de 1964 del *apagón definitivo* al que necesariamente estaría abogado. Cuando Martín Gaité se mete al cuarto de escribir, de madrugada, respondiendo a una urgencia sin nombre, quizás intuya que está aceptando emprender la búsqueda imposible de algo quimérico, que solo tendría sentido si se pudiese engarzar *la discordante resaca de cuentos descabalgados y rotos* en el conjunto al que inicialmente pertenecen, pero es que no se puede, y aun así ella escribe, narra, busca el modo, desafina, descarrila, rechaza los cauces de la palabra insuficiente, hasta el encuentro de aquella síntesis poético-reflexiva que a veces alcanza a producir su prosa.

Aunque solo pueda intuirlo, transcribiendo de madrugada el diálogo con su hija por el campo o ya en la cama, al buscar la forma más adecuada de salvar del olvido el recuerdo de aquella tarde, está yendo al encuentro de los futuros lectores de *El cuento de nunca acabar*, estableciendo con ellos un vínculo de confianza, de complicidad, de seducción y hasta de amor que desafía el tiempo, el mismo vínculo que permite a la Martín Gaité de 1973 volver a leerse, y a la de 1982 finalmente comprenderse, alcanzando a ponderar el posible significado de su gesto inicial. Será justamente esta última Martín Gaité la que, después de haber abandonado a su inconclusión *El cuento de nunca acabar*, le desvelará al lector que, en el momento de emprender su escritura «no sabía, como [sé] sabe ahora, que aquella tarde [me] se había mirado por primera

vez» (429). Como ya se ha dicho, es justamente en estos momentos reveladores, cuando lo *inefable* nos visita y nos hace sentir el escozor de la *picadura de lo efímero y lo eterno* que, según Martín Gaité, acometen con más fuerzas las ganas de escribir, de emprender una búsqueda orientada a ordenar aquel material oscuro, indescifrable y movedizo que conduce a la invención de un interlocutor, que nos acompañe en el esfuerzo de atrapar *lo inefable*, inventando un receptor que recoja y almacene el fruto de este esfuerzo. Porque el simple intento de dar forma es ya necesariamente una manera de comunicar, de abrir las puertas a un diálogo que *desafía el tiempo*, lanzando al aire unos interrogantes que abren el discurso a la posibilidad de que surja lo imprevisto, lo misterioso. Este diálogo abierto y amoroso con el mundo y con los demás, perenne discurso con la realidad que solo la muerte tiene el poder de truncar, como lúcidamente señala Martín Gaité, constituye justamente la esencia de todo *cuento de nunca acabar*.

3.3.3. Razones sociológicas de una poética comunicativa

En los anteriores capítulos de este apartado, al poner de manifiesto algunos de los elementos que permiten hablar de una dimensión *psicológica* y *pragmática* en el pensamiento literario de Martín Gaité, he recorrido un itinerario circular, que me ha llevado desde la constatación de la centralidad de la noción de búsqueda a la de la interlocución, y viceversa. Como espero haya resultado evidente, la circularidad de este recorrido no es fruto del azar ni depende de un capricho personal, sino que deriva del lazo de complementariedad que, en opinión de Martín Gaité, une estos dos conceptos, ambos indispensables a sustentar y vivificar un discurso inacabado que *circula por el hilo de todo*, protagonizado por una conciencia que necesita dotar de sentido la realidad que la rodea, entreteniéndose un diálogo fecundo con el mundo, consigo misma y con las voces de aquellos *otros* que la acompañan en sus indagaciones y extravíos. A la luz de esta circularidad, en la que el interlocutor es tanto el responsable inicial cuanto el producto final del proceso de búsqueda que se activa con la escritura, se ha hecho aún más evidente el carácter *ineludible* de aquella dimensión comunicativa que, según Martín Gaité, opera en toda forma de significación. Como se ha visto, por otra parte, la importancia de esta dimensión ya estaba apuntada desde *La búsqueda de interlocutor*,

en la manera en que la autora salmantina vinculaba la vocación literaria al anhelo de la conciencia individual de superar su propia soledad e incomunicación, a su intento de apropiarse de la realidad que la rodea, rebasando los límites de su experiencia privada y singular. En efecto, al mantener que «se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico», y al sostener que «nunca habría existido invención literaria alguna si los hombres, saciados totalmente en su sed de comunicación, no hubieran llegado a conocer, con la soledad, el acuciante deseo de romperla» (2016 [1966]: 57), Martín Gaité demostraba concebir la escritura, esencialmente, como una *actividad* de índole social, entendiéndola «como un dispositivo compensatorio del anhelo insatisfecho de comunicación» (Ródenas 2014: 145).

El relato-ensayo que Martín Gaité construye con la escritura de *El cuento de nunca acabar* refleja plenamente la complejidad de esta dimensión comunicativa, representando una suerte de culminación del proceso de búsqueda que la autora salmantina emprende por lo menos a partir del verano de 1964, año crucial de su reencuentro con Benet y de su *revelador* paseo con la hija Marta, configurándose, así, como un *testimonio de meridiana claridad* de su poética literaria (Ródenas 2014: 148). Una poética que, como ya se ha visto, adquiere complejidad y se enriquece de nuevos matices durante los largos años de gestación de este ambicioso proyecto literario, en los que Martín Gaité se aleja ya decididamente de los modelos escriturales de Benet y Ferlosio, hasta encontrar un discurso estético propio. El empeño de Martín Gaité por mantener vivo, durante este largo y accidentado proceso, el diálogo con estos *interlocutores polémicos* se traduce, en su obra, tanto en la abertura que conlleva «el rechazo a la fortificación en las propias posiciones», cuanto en el opuesto «empeño de pensar a solas y por sí misma» (Gracia 2016: 27). Estos dos esfuerzos, solo aparentemente contrarios, contribuyen al progresivo consolidarse de su personal poética de la comunicación literaria, alejándola del proliferar de aquellos discursos que le daban deliberadamente la espalda al lector, defendiendo su posicionamiento estético no solo dentro del círculo restringido integrado por Benet y Ferlosio, sino también en el contexto más amplio del campo literario peninsular de la época que, a principios de los años setenta, estaba protagonizado por el auge de las estéticas no-comunicativas y de

una forma de experimentalismo «que recuperaba bulímicamente hallazgos técnicos y temáticos de la modernidad» (Ródenas 2014: 148).

En la introducción, he presentado mis argumentos en favor de la utilidad y de la oportunidad de analizar el encaje de Martín Gaité en el campo literario peninsular de comienzo de los setenta a la luz de su condición de escritora-mujer, una condición de alguna manera *excepcional* en un contexto todavía fuertemente dominado por las voces masculinas que, en virtud de este mismo *predominio*, tenían más facilidad y, justamente por ello, más propensión a defender posturas estéticamente radicales, velada o abiertamente insensibles a las reacciones del público lector. A propósito de esta cuestión, Gracia destaca el empeño de Martín Gaité por decidir autónomamente los derroteros de su trayectoria literaria y personal, presentándola como una «insólita y solitaria *mujer de letras* [...] capaz de determinar *por su propia cuenta y riesgo* el viaje por los distintos géneros que ha tocado» (2016: 12), subrayando a continuación la distancia, y el contraste, entre el contexto familiar de excepcional libertad y respeto civil en que la autora se crió y se educó y la hostilidad del contexto histórico-cultural en que comienza su carrera literaria. Para una escritora-mujer de la posguerra como Martín Gaité, la hostilidad del medio franquista no se traducían solo en el clima de opresión cultural contra el cual pronto empezarán a reaccionar los escritores de su generación, sino también en la exposición a una serie de prejuicios tácitos que la obligarán al preliminar y adicional esfuerzo que consistió en «romper con la esperable deriva de una muchacha bien de provincias estudiosa y cumplidora» (17), emprendiendo un camino de emancipación intelectual y personal que pasará por la reflexión sobre la dificultad de conciliar la visión hegemónica masculina con la necesidad, suya y de las escritoras mujeres en general, de hacer oír la propia voz⁷².

⁷² Es preciso señalar que, a pesar de la preocupación de Martín Gaité por las limitaciones impuestas a la mujer-escritora en el curso de la historia, ella nunca comulgará con el *discurso* feminista. Como precisa en una entrevista publicada en 1974 por *La Estafeta Literaria*, su declarado *antifeminismo* no está motivado solo por la *agresividad* con que, en su opinión, las feministas atacan al hombre, sino también por la incapacidad de las feministas de hacer uso de la libertad que reivindican para sí, llevando adelante una «queja perenne, estéril e inútil» (Villán 1974: 22). Por estas razones, José Jurado Morales encuadra la narrativa de Martín Gaité en un *tipo* concreto de feminismo, en que los personajes femeninos que protagonizan sus relatos «quieren conocerse a sí mismos y entender el mundo en que viven» (2018: 125).

En «El telar del escritor» (1983), la autora evoca sus años juveniles en la facultad de letras de la Universidad de Salamanca, durante los cuales fue progresivamente quebrando su fe en las instituciones, a medida que actuaba sobre ella «el corrosivo de libertad silvestre de sus mejores amigos» (Gracia 2016: 17), que retrata de la siguiente manera:

Estos chicos puedo decir sin temor a equivocarme que son los primeros escritores de carne y hueso que yo conocí en mi vida, eran escritores por naturaleza y por vocación, aunque no tuvieran prisa por venir retratados en los periódicos, gente indolente y desgraciada que todo lo ponía un poco en cuestión, gente de paseos, de tertulias, gente de la calle, que todo lo buscaba y lo recogía en la calle, no en las aulas, ninguno o casi ninguno habría de acabar la carrera, rompían con la Universidad, y me influyeron para que yo también rompiera con ella (2017 [1983]: 557-558).

En las páginas autobiográficas de *Esperando el porvenir* (1994), Martín Gaité presenta el relato pormenorizado del lento proceso de cuestionamiento por el que pasan los jóvenes *escritores por naturaleza y por vocación* a los que se refiere en el fragmento citado, que empiezan entonces a mover sus primeros pasos literarios rechazando la artificial moral de triunfo que circulaba en la posguerra, que pivotaba alrededor de la noción de *entusiasmo*, «cimiento primordial de las consignas difundidas en himnos, discursos, artículos de prensa o incluso algún empeño literario más ambicioso» (1994: 46). Como es bien sabido, la reacción de inconformismo de los escritores de la *generación del medio siglo*, que desemboca literariamente en el *realismo social*, surge justamente como gesto de comedida denuncia de la incongruencia que existía entre la realidad de pobreza y miseria que estos jóvenes escritores observaban a su alrededor y el falso *entusiasmo* proyectado desde las instituciones oficiales.

En el caso de Martín Gaité, sin embargo, a esta iniciática y obligada *ruptura con la falsa moral de triunfo del discurso franquista*, tiene que sumarse el cuestionamiento y la

Recurriendo a la taxonomía propuesta por la inglesa Elaine Showalter —que distingue entre una literatura femenina que se limita a reproducir el papel de la mujer como está establecido, otra que se rebela a los valores impuestos y una última, que se propone el *autodescubrimiento* de la mujer a través del tratamiento literario—, adscribe la narrativa de Martín Gaité a esta última corriente, decididamente ajena a la beligerancia de las reivindicaciones típicamente feministas.

ruptura con otro tipo de *moral*, que la afectaba en tanto que mujer. Esta segunda ruptura, mucho más personal que la primera, la conduce a reseñar, en los *Usos Amorosos de la posguerra española* (1987), el testimonio de muchas mujeres que acudían a los consultorios sentimentales de populares revistas de la época, que funcionaban como auténticas plataformas ideológicas para la difusión de los valores falangistas, con la intención de rastrear los principales elementos que contribuyeron a ratificar, durante años, la subordinación social, económica e intelectual de la mujer falangista al hombre, considerado como un *núcleo de referencias* obligadas en todas las etapas de la vida de la mujer. En la parte conclusiva del libro, la autora constata amarga y acertadamente cómo:

El hombre era un núcleo permanente de referencias abstractas para aquellas eternas penélopes condenadas a coser, a callar y a esperar. Coser esperando que apareciera un novio llovido del cielo. Coser luego, si había aparecido, para entretener la espera de la boda, mientras él se labraba un provenir o preparaba unas oposiciones. Coser, por último, cuando ya había pasado de novio a marido, esperando con la más dulce sonrisa de disculpa para su tardanza, la vuelta de él a casa. Tres etapas unidas por el mismo hilo de recogimiento, de paciencia, y de sumisión. Tal era el magnífico destino de la mujer falangista soñada por José Antonio (1987: 72).

En el mismo año en que publica los *Usos amorosos de la posguerra española*, la autora reúne en *Desde la ventana* (1987) los textos de unas conferencias dictadas en la fundación Juan March, en 1986, en las que pone directamente el foco de atención en la dificultad de la escritora-mujer, a lo largo de la historia, de hacer oír la propia voz, emancipándose del centro de referencias obligadas representado por la figura masculina. En estos textos, Martín Gaité se propone reinterpretar la tradición literaria en femenino a la luz del anhelo frustrado de comunicación experimentado durante siglos por la mujer, situando la búsqueda de reconocimiento y de interlocución en el origen mismo de su vocación literaria. En la breve introducción que abre el volumen, Martín Gaité señala cómo, «particularmente en otras épocas de la historia, el deseo de poner de acuerdo la influencia de criterios patriarcales con el afán por dejar oír la propia voz, puede haber supuesto un conflicto mayúsculo para la mujer escritora» (2016 [1987]: 538-539). A continuación, la autora explica que fue este mismo conflicto el que comportó el inexorable repliegue de la mujer hacia formas de comunicación íntimas o

herméticas, en respuesta al silencio que oficialmente le era impuesto en la esfera pública, empujando a la mujer hacia la elaboración de «una forma de comunicación privada, surgida de la necesidad de resistir al silencio impuesto por su insignificancia en la vida pública», que se tradujo en un tipo de discurso socialmente ininteligible o mal articulado, que «hizo recaer sospechas de brujería y sabiduría esotérica sobre las personas que así se expresaban» (539).

A partir de estas constataciones iniciales, sobre la dificultad o la directa imposibilidad para la mujer de desarrollar un discurso con una clara proyección hacia lo público, Martín Gaité explica su decisión de reflexionar sobre la tensión generada por esta obligación al silencio impuesta a la mujer en lo público —que la llevó a desarrollar su vida y su discurso en espacios interiores—, en contraste con la *abertura* proporcionada por las ventanas, que adquieren en el imaginario femenino una dimensión simbólica como espacios de tránsito desde la esfera de lo íntimo y de lo privado hacia lo público y lo exterior. Es justamente esta intuición de la ventana como símbolo —una intuición *más poética que teórica*, como reconoce la misma Martín Gaité— la que aglutina los escritos reunidos en su libro, en los que el tema central es la indagación del «significado que los espacios interiores pueden aportar como espoleta de la fantasía para la mujer recluida en ellos» (540), espacios cerrados en los que la ventana se configura justamente como «punto de referencia de que dispone [la mujer] para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, [es el] puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido» (556).

A partir de estas sugerencias, Martín Gaité explicita el nexo entre la vocación de escritura femenina y el deseo de liberación y de expresión evocado por la imagen de la ventana, que ella considera el factor desencadenante de una escritura entendida como respuesta al anhelo de trascender los límites de un entorno asfixiante, según un proceso que recuerda muy de cerca el que Martín Gaité atribuye a la conciencia individual⁷³, que

⁷³ Jurado Morales, al concluir el breve estudio de los relatos de Martín Gaité antes mencionado, hace una afirmación que suscribo plenamente, en tanto que se aplica perfectamente a describir el talante de las reflexiones de Martín Gaité sobre literatura en femenino reseñadas hasta aquí. Después de haber precisado que sus cuentos «no buscan exclusivamente indagar las circunstancias femeninas y que, cuando

acude al *resorte* de la escritura y a la *invención literaria* de un interlocutor para trascender los límites que le impone su experiencia individual:

Me atrevo a decir, apoyándome no solo en mi propia experiencia, sino en el análisis de muchos textos femeninos, que la vocación de escritura, como deseo de liberación y expresión de desahogo, ha germinado muchas veces a través del marco de una ventana (556).

Es posible, en efecto, trazar un puente entre estas consideraciones y las ideas que Martín Gaité expresa en las líneas iniciales de *La búsqueda de interlocutor*, en las que explora, desde otro ángulo, el estadio primordial en que toda narración toma comienzo, observando cómo, en el primer arranque creativo, la búsqueda de un destinatario adecuado a recibir nuestras palabras, «a pesar de constituir la raíz de toda ulterior narración [...] no se plantea como problema (2016 [1966]: 52).

El carácter prodigioso de la *invención literaria* del interlocutor que se produce con la escritura, consiste justamente en que, a diferencia de lo que acontece con la comunicación oral, el autor-emisor en este caso no depende de la presencia real de un *destinatario propicio* para elaborar su propio discurso, en tanto que es capaz de «inventar con las palabras que dice, y del mismo golpe, los oídos que tendrán que oírlos» (2016 [1966]: 55). En este momento fundamental en que la imaginación literaria arranca y se traduce en escritura, lo que menos cuenta es justamente la existencia física de un destinatario de carne y hueso, tal y como reafirma Martín Gaité al final del ensayo, cuando vuelve al momento crucial en que el escritor elige deliberadamente coger la pluma, subrayando cómo, «en ese momento de romper a escribir que, por mucho que se haya desatendido, es el que cuenta, lo que en cambio no cuenta para nada

esto sucede, la intención de la autora parece ir más allá», aclara de la siguiente manera el sentido de este *más allá*: «quiero decir que, si Martín Gaité configura a una mujer incomunicada, sola, resignada, subordinada, dependiente o libre, lo que está poniendo de relieve es la incomunicación, la soledad, la resignación, la subordinación, la dependencia o la libertad en términos universales y sin distinción de géneros» (2018: 128-129). Esta dimensión universal es justamente la que permite trazar la analogía que presento entre el anhelo comunicativo experimentado por las escritoras-mujeres y el de la conciencia individual, cuya soledad es la que le hace percibir con más intensidad *el acuciante deseo de romperla* mediante la *invención literaria*.

es el público *real* que un día va a leer lo que quede dicho» (60). En las páginas de *Desde la ventana*, este *momento crucial* en que se produce la inopinada incursión en el mundo de la literatura, es puesto en equivalencia con el momento en que la mirada de la escritora-mujer transita y viaja a través del marco de una ventana abierta, fuera del espacio restringido de la intimidad doméstica al que desde siempre ha sido relegada. Es un instante de pura libertad, en que la vocación de escritura se manifiesta como expresión de desahogo, que descansa sobre la fe *utópica* en la existencia de un interlocutor, a menudo ausente y difícil de imaginar.

Como ya se ha visto, esta fe en la existencia de un destinatario no solamente es *utópica* para la escritora-mujer —cuyo discurso, durante siglos y siglos no ha tenido una vía de acceso directo a la dimensión social y pública—, sino que lo es en general para todo escritor, en tanto que el *interlocutor ideal* no es casi nunca una persona concreta, presente a la imaginación del autor-emisor del discurso, sino una mera construcción textual, que surge en igual medida del *deseo* de romper la soledad y la incomunicación del sujeto como del *olvido* de los obstáculos que constantemente se interponen para que el proceso comunicativo resulte finalmente eficaz. El peso de esos posibles *obstáculos* es tan grande que, advierte Martín Gaité, en el momento crucial de decidirse a escribir, el autor tiene que compensar «la dosis de deseo que le impulsa al envío [...] con otra igual de olvido acerca de estos entorpecimientos, porque si los tuviera presentes perennemente, lo más probable es que jamás decidiera coger la pluma» (2016 [1966]: 57). Como ya se ha comentado, a pesar del miedo a que el acto comunicativo no llegue a buen fin —y a pesar de las limitaciones y del silencio secular impuesto a la escritora-mujer en lo público—, las ganas de escribir y de narrar son necesariamente más fuertes. Esto ya se lo había explicado a Benet, en una de las primeras cartas que intercambian a propósito del tema de la interlocución, descrito como *la más hermosa utopía de quien se pone a escribir*, que consiste justamente en «inventar a ese lector al que nunca se ha visto ni se verá la cara», aun sabiendo que «uno, haga lo que haga» estará siempre «condenado a la soledad» (2011: 38-39).

En «El hombre-musa», texto central de la colección de ensayos que integran *Desde la ventana*, Martín Gaité explora las manifestaciones literarias de esta búsqueda de

interlocutor en la tradición literaria en femenino —una búsqueda siempre utópica, a menudo frustrada, o directamente imposible para la escritora-mujer del pasado—, interpretando la literatura de corte místico como un derivado de esta imposibilidad de interlocución, que prefigura la aparición del tipo de la *amada insatisfecha*, invención ya de la época romántica:

La mujer abocada a la infelicidad y al abismo, por no tener quien la comprenda, es una creación romántica. Pero mucho antes de que el Romanticismo pusiera en circulación el tipo de la amada insatisfecha [...] ya la necesidad de encontrar un destinatario para sus exaltadas ansias de expresión amorosa, había llevado a muchas escritoras de corte místico a entablar diálogos sin respuesta con la divinidad, siempre invocada como ente masculino (2016 [1987]: 585).

Si este tipo de literatura es reinterpretado por Martín Gaité como manifestación de la imposibilidad de imaginar un destinatario propicio para las exaltadas ansias de expresión amorosas de las escritoras de corte místico, que acaban protagonizando un imposible diálogo con la divinidad, siempre invocada como ente *masculino*, la novela de Rosalía de Castro, titulada *El caballero de las botas azules*, en la que la protagonista Casimira vive una difícil relación de amistad con el enigmático personaje del duque de la Gloria, es aprovechada por Martín Gaité para reflexionar sobre la idealización de este mismo deseo irrealizado, durante el Romanticismo. Martín Gaité reproduce un fragmento de la novela en que la protagonista Casimira expresa de la siguiente manera los *anhelos encontrados* que despierta en su alma la aparición del duque:

Quiero ser para el señor duque inviolable como una sacerdotisa del sol, franca como no lo ha sido otra alguna, amiga verdadera y esclava humilde y fiel... Quiero, en fin, que halle en mí cualidades que las mujeres no suelen poseer... No pretendo ser la amante ni la esposa del señor duque, lo que sí pretendo es que me haga su confidente, la depositaria de sus secretos, que me mire como su amiga predilecta, como la única digna de ser llamada fuerte y fiel guardadora de los misterios que nadie sino yo entienda (citado en, Martín Gaité 2016 [1987]: 596).

A continuación, Martín Gaité observa cómo, en su opinión, pocas veces se ha «enunciado de forma más acertada la mezcla de anhelos encontrados que despierta en el alma femenina la aparición del hombre misterioso», señalando cómo las palabras de Casimira expresan «un deseo fundamental y casi siempre insatisfecho que la mujer

alberga en lo más recóndito de su ser: el de ser tenida en cuenta y apreciada no sólo como oponente amoroso, sino como interlocutor» (596). Estas consideraciones inducen a pensar en el argumento de *El cuarto de atrás* (1978), novela en que Martín Gaité parece dar plena satisfacción (literaria) al *deseo fundamental y casi siempre insatisfecho* que expresa Casimira de entablar un diálogo distendido y paritario con un hombre misterioso, que en la novela no es más que la encarnación del interlocutor ideal, depositario y confidente de todos los discursos y las narraciones que le va entregando la mujer que protagoniza la novela, desconcertándola justamente por su disposición a escucharla y tomarla en serio, tanto como narradora cuanto como interlocutora.

En los apartados anteriores, he analizado la complejidad teórica que adquiere el mecanismo de la búsqueda de interlocutor en la obra ensayística de la autora salmantina, pilar central de su pensamiento literario, al que Martín Gaité no deja de volver en los años que median entre la publicación de *La búsqueda de interlocutor* y su decisión de abandonar a su inconclusión *El cuento de nunca acabar*. En los ensayos que componen *Desde la ventana*, Martín Gaité vuelve a abordar este mismo mecanismo desde la perspectiva de la tradición literaria en femenino, observándolo a partir de la necesidad primordial de la escritora-mujer de ser escuchada, entendida y tomada en serio, presentándolo como una solución a sus ansias de comunicarse más allá de los límites de un entorno asfixiante, rompiendo con la dimensión hermética o privada de su discurso, y con aquellas formas literarias que satisfacían solo parcialmente este anhelo comunicativo mediante la elaboración de diálogos (o monólogos) místicos con una divinidad masculina ausente, o fabricando ensueños románticos acerca de *hombres misteriosos* que las valorasen no solo como objetos de pasión amorosa, sino como potenciales interlocutoras.

En virtud de este largo proceso, que Martín Gaité lleva a cabo a través de una búsqueda tanto personal cuanto teórica, literaria y social de la relevancia del tema de la interlocución, su reivindicación de una poética comunicativa adquiere el valor de una verdadera emancipación, en tanto que le permite desmarcarse no solo de la *posible y previsible deriva de una mujer de posguerra*, sino también de aquellas *otras derivas* a las que le hubiera conducido la adhesión a un tipo de feminismo menos consciente y

más beligerante, con el que nunca comulgó. Quizás sea esto lo que sugiere Jordi Gracia, cuando apunta a la existencia de un nexo entre la evolución del concepto de interlocución en la trayectoria ensayística de Martín Gaité y la progresiva toma de conciencia de los factores que condicionaron su formación como escritora y mujer de la posguerra:

Lo que empezó quizá como nostalgia o apunte sentimental —la ruptura de la soledad del sujeto, la necesidad de hallar voces comprensivas en la proximidad familiar incluso— fue creciendo como otra cosa mayor a base de voluntad de comprender y explicar mejor: una exploración intelectual que trasciende el pretexto sentimental o doméstico y aborda el centro de la cuestión literaria como agujero negro o como espacio indefinido de actuación no dictada por un fin inmediato y sí esencialmente especulativo o interrogativo (tanto en el ensayo como en la novela) (2016: 23).

En conclusión, entrelazando estas últimas consideraciones con los elementos que han surgido a lo largo de este breve recorrido por el pensamiento literario de Martín Gaité, puede decirse que, para una escritora que siempre entendió la literatura como punto de encuentro entre un *narrador gustoso, dispuesto a desplegar todo su repertorio de añagazas para hechizar a su receptor y un lector deseoso de ser transportado, curioso y participativo*, para la narradora que ha escenificado en *El cuarto de atrás* el relato de la prolongada y hechizante interlocución entre una mujer-narradora y un hombre-destinatario de sus narraciones y discursos, para la ensayista que ha investigado, en los largos años de redacción de *El cuento de nunca acabar*, el *centro de la cuestión literaria* entendido como nexo entre la búsqueda del modo y de la forma y la invención literaria de un interlocutor, para una *insólita y solitaria mujer de letras en el panorama español*, que tuvo el valor de romper con las derivas hacia las que su condición de escritora-mujer la hubiera arrastrado, era impensable darle la espalda a las únicas figuras que podían garantizar con su respuesta la feliz realización del viaje de búsqueda emprendido con la escritura, olvidándose de un público lector recién encontrado y conquistado, después de siglos de incomunicación a los que las escritoras-mujeres habían sido obligadas.

3.4. Superación del realismo, supervivencia del compromiso. Juan Goytisolo y Manuel Vázquez Montalbán: elementos para un entendimiento *(socio)político* de la literatura

En este último apartado, rompiendo de alguna manera el esquema que he adoptado a lo largo de la segunda parte de mi estudio, me propongo analizar dos modalidades diametralmente opuestas de supervivencia del compromiso literario, que se articulan al margen tanto del repertorio realista establecido en los años cincuenta como de la noción de *engagement* de matriz sartreana a él asociada. En el caso del pensamiento literario de la *etapa de madurez* de Juan Goytisolo, mostraré cómo su adhesión al compromiso se refuerza e incluso se amplía a partir del rechazo de su anterior militancia socialrealista. La crisis estética, social y personal que Goytisolo experimenta a finales de los años sesenta será, en efecto, el revulsivo que condiciona la profunda *revisión* de su imagen pública de escritor *engagé* y la *ruptura* estética que emprende con la publicación de *Señas de identidad* (1966) y que teoriza en los ensayos de *El furgón de cola* (1967). Bajo el influjo de los estudios lingüísticos surgidos del formalismo ruso, del estructuralismo y del posestructuralismo francés —en especial, de la obra de Roland Barthes— con los que entra en contacto en su voluntario exilio parisino, Goytisolo se distancia definitivamente de la *obligación referencial* del realismo literario convencional, orientando sus esfuerzos creativos hacia la concepción de una obra que sea, a un tiempo, *creación y crítica, literatura y discurso sobre literatura*, trasladando a la esfera del lenguaje (*discurso*) toda la carga crítica de denuncia que antes había intentado expresar mediante la exploración y exposición literaria de determinados temas (*historia*).

Una vez señalada la esfera del *discurso* como el espacio en el que tiene que manifestarse el renovado compromiso del escritor con su obra y con la sociedad, Goytisolo arremete contra el *anquilosado lenguaje castellanista*, entendiendo que no es posible llevar a cabo una lectura realmente crítica de la realidad sin haberse previamente desmarcado del lenguaje heredado por la tradición y de los *mitos* y códigos expresivos convencionales. En consonancia con el propósito *destructivo* formulado por Luis Martín-Santos, el proyecto *mitoclasta* de Goytisolo se orienta, en los primeros años

setenta, hacia la (re)creación imaginaria de la tradición histórica, hacia la conversión de la Historia en discurso literario, sustituyendo la imagen de realidad que el lector ya conoce (y reconoce) como *normal* por una nueva, que confunda y destruya la antigua. El nuevo compromiso estético y político de Goytisolo se expresa a partir de la invisible tensión que se genera entre una obra literaria destructiva, subversiva y de difícil lectura y las expectativas de un público lector cada vez más anestesiado por un bienestar que homogeniza los puntos de vista sobre la realidad. De esta manera, el *hermetismo* literario no solamente se postula como último baluarte a disposición del escritor frente a las tentaciones de un arte fácil pero inauténtico, cuanto también como motor de un cambio social que, en opinión de Goytisolo, debe derivar de la exposición del público lector a las exigencias hermenéuticas que le dicta una obra radicalmente vanguardista que, en virtud de su misma dificultad, le plantea con urgencia el esfuerzo de comprensión necesario a hacerla inteligible.

Por lo que respecta a Manuel Vázquez Montalbán mostraré cómo, tomando como punto de partida un lúcido reconocimiento tanto del valor como de los límites de la *vanguardia ética y estética* representada por los escritores del realismo social del medio siglo, a comienzos de los años setenta, se interroga acerca de las condiciones de posibilidad del compromiso artístico en las nuevas coordenadas socioeconómicas de la España del tardofranquismo. Con el objetivo programático de articular una propuesta de literatura comprometida capaz de salvar la brecha que siempre había separado *el más llano de los novelistas sociales del más sofisticado lector proletario* —entendiendo, al contrario que Goytisolo, que es el escritor quien debe liderar este proceso de mutuo acercamiento—, Vázquez Montalbán integra en su discurso las reflexiones teóricas del crítico marxista Galvano della Volpe y la propuesta teórica formulada por el intelectual comunista Antonio Gramsci de una *subcultura* de agitación de masa: una cultura *contra-hegemónica* que, asimilando las claves del gusto popular, las ponga al servicio de una cultura y de una ideología radicalmente críticas. En un primer momento, frente al *fracaso* de las reivindicaciones de los movimientos del 68, del final de las grandes narrativas redentoras de la Historia y de la consecuente entrada de la sociedad española en el *eterno presente* del capitalismo avanzado, Vázquez Montalbán se refugia en la ironía de la *escritura subnormal*, expresión natural de una razón desorientada y

desencantada. Posteriormente, a partir del hallazgo del personaje del detective Pepe Carvalho, y tomando como modelo la escritura de Leonardo Sciascia, experimenta con un tipo de novela-crónica que le sirve para descodificar el inmenso desorden que reina bajo la apariencia de orden de la nueva ciudad democrática surgida de la Transición.

En este intento de *rehistorificar la (post)modernidad*, la memoria se configura como un concepto clave. Esta tipología específica de memoria es distinta, por un lado, de la memoria *sentimental* que el autor explora gracias a la escritura de su *Crónica sentimental de España* (1971) —como instrumento de reapropiación de sus señas de identidad personales y colectivas—, y también de la memoria *histórica* propiamente dicha, recuperación de segmentos relevantes del pasado reciente a través de una escritura de ficción directamente inspirada en hechos históricos, que Vázquez Montalbán ensayará a partir de novelas como *El pianista* (1985) o *Galíndez* (1990). Es una memoria que no desemboca en la nostalgia, sino que reactiva el deseo entendido como anhelo, como la promesa incumplida de una revolución aún por realizar, rescatando del pasado aquellos *trozos de futuro perdidos* que no han llegado a convertirse en presente, desactivando la identificación automática del pasado con el *ruido*, y del *futuro* con una imagen de insatisfacción y de utopía, abriendo el presente a un horizonte de posibilidad de cambio. Tanto en el caso del *hermetismo* de Goytisolo, como en el de la *popularización de la vanguardia* mediante la activación de la memoria propuesta por Vázquez Montalbán, se trata de hacer alguna que otra *concesión* a uno de los dos polos de un sintagma —*compromiso* y *vanguardia*— que no parece admitir con facilidad la conjunción coordinativa.

3.4.1. Juan Goytisolo: el *hermetismo* como clave del compromiso literario

3.4.1.1. *Crisis, silencio y cambio de rumbo*⁷⁴

Al concluir la primera sección de este trabajo de investigación, me he detenido brevemente en el análisis de las muestras de desafección y distanciamiento con respecto al paradigma socialrealista que, a partir del segundo lustro de la década de los sesenta, empiezan a circular en el discurso de aquellas figuras que habían contribuido a su inicial imposición, teorización y difusión editorial. Como ya se ha visto, en el caso de Goytisolo, este proceso de distanciamiento madura al compás de la escritura de los trece ensayos que componen *El furgón de cola* —redactados entre 1960 y 1966, y finalmente publicados en 1967—, en los que el autor explora toda «la ambigüedad y el desgarró inherentes a la situación peculiar del intelectual en España» (2009 [1967]: 15), denunciando las insuficiencias estéticas y la inoperancia política del compromiso socialrealista que él y la mayoría de los escritores de su generación habían asumido en respuesta al contexto de excepcionalidad cultural y política impuesto por la dictadura franquista olvidando, con ello, que «una obra literaria no enlaza tan solo con el contexto histórico-social en el que surge», sino que «responde también y, ante todo, a las leyes evolutivas del género al que pertenece, a las exigencias de su propio arte» (2009 [1977]: 602).

A partir de este fundamental ejercicio de autocrítica, Goytisolo no dejará de interrogarse acerca de las posibilidades de supervivencia de una literatura comprometida que no desatienda las exigencias propias de un arte auténtico y que, además, permita la implicación en primera persona del autor, mediante la inclusión en la obra de sus vivencias subjetivas y personales, y del análisis crítico de sus coordenadas socioculturales. En este sentido, para Goytisolo, la crisis de comienzos de los sesenta no representa el rechazo o la superación del compromiso, sino una *ampliación* de esta noción, el paso de un *engagement* político, teórico y abstracto a un compromiso literario más *profundo, personal y genuino* con su obra, tal y como expresará él mismo en más

⁷⁴ Este era el título originario de una conferencia que Goytisolo dictó en distintas universidades españolas entre 1970 y 1971 y que, posteriormente, publicará primero en la revista *Libre*, luego en *Disidencias* (1977), con el título definitivo «La novela española contemporánea».

de una ocasión a comienzos de los años setenta, reafirmando cómo, en esta segunda etapa, llegará a sentirse incluso más comprometido que en la anterior:

He pasado de un compromiso con una determinada ideología política a un comprometerme a mí mismo con mi escritura por una transformación del mundo [...]. En las otras novelas el que no se comprometía era yo. Establecía un engagement teórico y abstracto [...] de orden político, pero no literario [...]; ahora me considero mucho más comprometido, porque voy más al fondo de las cosas (1975 [1973]: 78-80).

Lo que desde mediados de los años sesenta Goytisolo pone en entredicho, en efecto, no es el compromiso literario en cuanto tal, sino la adhesión irreflexiva a una determinada ideología política, vinculando la inautenticidad del posicionamiento militante de su primera época a la asunción de unos principios teóricos extrínsecos al mundo del arte e insuficientemente asimilados. Refiriéndose retrospectivamente a los *articulillos* reunidos en *Problemas de la novela* (1959), dirá que eran producto de una *bulímica lectura de Gramsci* y que adolecían «del mismo defecto del 99% de la crítica española» de posguerra, siendo «el resultado de una indigestión más o menos feliz de lecturas y no [resultado] de una experiencia creativa» (1967: 71).

La crisis abierta por la pérdida de confianza en el valor estético y en la eficacia política del proyecto socialrealista, desemboca pronto en un sentimiento más íntimo y personal de perplejidad frente a la propia imagen pública de escritor. Las páginas autobiográficas de *En los reinos de Taifa* (1986) proporcionan las claves interpretativas de este proceso de cuestionamiento individual, que se gesta en paralelo al estético, contribuyendo de forma decisiva a la ruptura que Goytisolo inaugura editorialmente con la publicación de los ensayos de *El furgón de cola* y con *Señas de identidad* (1966)⁷⁵. Cuando, en 1963,

⁷⁵ A propósito de la intensidad del *gesto de ruptura* que representa la publicación de *Señas de identidad*, me parece interesante comentar lo que escribe Juan Carlos Curutchet en un artículo de 1969, titulado «Juan Goytisolo y la destrucción de la España sagrada», en que interpreta las valoraciones *a veces crueles* que contiene la novela como «la necesaria explicación por las simplificaciones de una juventud demasiado inclinada a las exaltaciones fáciles, a los abstractos idealismos. Son, en suma, la verdadera toma de conciencia de una generación que se analiza en su frustración y se exorciza mediante una lúcida y feroz autocrítica» (1975 [1969]): 84). En las páginas de *En los reinos de Taifa*, Goytisolo despliega a menudo esta *feroz autocrítica*. Por ejemplo, cuando comenta su labor como lector en Gallimard,

llega a sus manos un listado publicado por la Unesco, en que su nombre figura en la segunda posición —justo después del de Cervantes— como el del escritor español más traducido al extranjero, Goytisolo decide encarar directamente el problema en que se había convertido la identificación *oportunist*a y *abusiva* de su nombre con la causa de la democracia española oprimida, denunciando con gran honestidad intelectual el evidente desfase entre la proyección mediática de su obra a nivel internacional y su valor literario, preguntándose si no se habría creado *ad hoc* «una imagen fácilmente exportable de joven autor comprometido, que se adaptaba con facilidad a los clichés y estereotipos relativos a nuestro país», dando origen a un fenómeno mediático que «prescindía del todo de la especificidad del factor literario y que se desenvolvía en un orden exclusivamente editorial» (1986: 85).

Otro momento clave en la decisión de Goytisolo de resolver radicalmente el *desfase* entre *vida* y *escritura* es el descubrimiento «del vínculo entre su familia, dueña de un ingenio azucarero en Cuba, y los esclavos negros, cuyas cartas [...] encuentra un día, dándole de golpe conciencia de su culpabilidad y la de su estirpe» (Gould Levine 2004: 39). Este episodio, crucial en el posterior desarrollo literario de la obra de Goytisolo, es un factor determinante en la progresiva toma de conciencia de la incoherencia que derivaba de ser representante de una clase social privilegiada —heredero de una burguesía elitista y esclavista—, al mismo tiempo que militaba en las filas del partido comunista y luchaba por la causa de las clases oprimidas y de los más desfavorecidos. Su pesada herencia familiar se convierte, de allí en adelante, en punto de partida

afirmando: «las mismas causas que alimentaban mi presunción de *chef de file* de la nueva generación española contribuyeron de forma más ruin a fomentar unas inclinaciones caciquiles bajo el disfraz de una causa política e ideológica [...]. Mi celo guardián de la ortodoxia antifranquista española, desplegado si no en la editorial en las publicaciones y medios en donde intervenía, me parece desde luego, con el retroceso del tiempo, dudoso y lamentable» (1986: 110). Pero, también, cuando alude al magisterio que ejerce sobre él la obra de Céline, Artaud, Beckett y su frecuentación con Jean Genet: «Genet me enseñó a desprenderme poco a poco de mi vanidad primeriza, el oportunismo político, el deseo de figurar en la vida literariosocial para centrarme en algo más hondo y difícil: la conquista de una expresión literaria propia, mi autenticidad subjetiva. Sin él, sin su ejemplo, no habría tenido tal vez la fuerza de romper con la escalada de valores consensuada a derecha e izquierda por mis paisanos, aceptar con orgullo el previsible rechazo y aislamiento, escribir cuanto he escrito a partir de *Don Julián*» (153).

inoslayable desde el cual articular su cada vez más explícito propósito de identificarse con los sectores marginados de la sociedad y con los personajes marginales de la Historia, rescindiendo aquellos lazos que lo vinculan a su clase social de ascendencia y a la tradición de su país de nacimiento. Como se verá a continuación, este imposible ajuste de cuentas con la propia historia personal y con la *Historia* en mayúscula, este quimérico afán por desmarcarse de aquel conjunto de *discursos* que determinan nuestra identidad, marca el horizonte en que el camino de ruptura personal de Goytisolo confluye en su proyecto literario de renovación estética de la novela, articulándose en una compleja propuesta de crítica social. En efecto, a partir de este profundo replanteamiento de su identidad, que es a la vez estético, social y personal⁷⁶, Goytisolo se lanza en un *cuerpo a cuerpo* con su obra que lo llevará hacia «la exploración de nuevos espacios expresivos y [la] conquista de una autenticidad subjetiva», hacia la concepción del mundo como un libro que podía ser escrito y reescrito, en el que cabían «rebeldía, pugnacidad, exaltación fundidos en vida», hacia una nueva forma de experimentación literaria que teorizará ampliamente en sus ensayos y artículos, y a cuyos mandatos se entregará internándose paulatinamente «en las delicias, incandescencias, torturas de la composición» de la trilogía que empieza con *Señas de identidad* y culmina con *Juan sin tierra* (1975), pasando por *Reivindicación del conde don Julián* (1970) (Goytisolo 1986: 22).

Al *silencio* literario posterior a la *crisis* de comienzo de los sesenta le sucede, a partir de 1966, una etapa de intensa producción novelística que va acompañada de una abundante reflexión —en conferencias, artículos y ensayos— sobre los límites del lenguaje heredado por la tradición, a través de la cual Goytisolo apunta a la tarea urgente de sacar al idioma literario de su estado de letárgica *putrefacción*, objetivo que marcará el *nuevo rumbo* que toma su obra. Dicho de otra manera, Goytisolo se va progresivamente persuadiendo de que no se puede luchar contra el monopolio de los discursos de la tradición dominante —sea ella social, histórica o literaria— «empleando el mismo

⁷⁶ En *El furgón de cola*, Goytisolo había afirmado justamente que «el verdadero compromiso del escritor, se sitúa [...] en un triple plano: social, personal y técnico (2007 [1967]: 64), proporcionando las coordenadas esenciales que encauzarán el *nuevo rumbo* que tomará su futura carrera literaria.

lenguaje que ella» (1975 [1973]: 76). En una larga entrevista con Emir Rodríguez Monegal, publicada en México en el mismo año en que se publica *El furgón de cola*, Goytisolo vincula abiertamente la necesidad de atender a las exigencias estéticas dictadas por las *leyes propias* de la literatura, al trabajo previo de renovación del lenguaje *putrefacto* heredado por la tradición. En España, explica, el lenguaje codificado es un lenguaje embalsamado, la prosa castellana pervive en un estado vegetativo, cadavérico, no es sino «un simple excremento idiomático. En algunos autores el grado de putrefacción del idioma es enorme. Se diría que hasta huele mal» (1967: 47). Más adelante, Goytisolo presenta su vocación rupturista como la necesaria respuesta al estado de *abandono* en que se encuentra el lenguaje peninsular, indispensable para que la novela española pueda abrirse camino hacia nuevos derroteros expresivos, y afirma: «la crisis de la novela española actual viene de que hemos empleado exhaustivamente, desde hace muchos años, un mismo tipo de lenguaje, y he sentido la necesidad de hacer una obra de ruptura válida no solo para mí, sino para los novelistas de mi generación» (53).

Las novelas de Goytisolo posteriores a *Señas de identidad* están animadas por este anhelo, por esta urgencia de *modernizar* un aparato lingüístico aletargado y anquilosado. En este sentido, Goytisolo concibe *Señas de identidad* como un experimento que apunta, sin sistematizarlas plenamente, a una serie de soluciones literarias a partir de las cuales repensar la novela española de posguerra. En repetidas ocasiones manifestará esta idea, explicando cómo, en su opinión, existen dos tipos de novelas:

las que llevan a la perfección y sistematizan un determinado procedimiento novelesco y las que sugieren una serie de lenguajes sin llevarlos jamás a sus últimas consecuencias, esto es, sin sistematizar jamás su empleo [...]. He introducido en la novela [*Señas de identidad*] una serie de materiales sin integrarlos del todo en su estructura, los he dejado un poco con el culo al aire, para que se vea casi la carpintería, y esto lo he hecho deliberadamente (53).

En un importante texto publicado en *Disidencias* (1977), «La novela española de posguerra» (1970), Goytisolo destaca la labor pionera de Luis Martín-Santos como iniciador de esta tendencia innovadora en el campo literario peninsular de posguerra,

cuyo objetivo declarado era justamente la *destrucción* del lenguaje literario heredado por la tradición⁷⁷. El gesto *desacralizador* que supuso la publicación de *Tiempo de silencio* (1962) puso de manifiesto la profunda ineficacia crítica de aquellos autores *comprometidos* que seguían empleando el mismo lenguaje que el del sector social al que querían enfrentarse, en tanto que, para *salir del atasco* había que luchar en primer término contra las formas artísticas envejecidas que aprisionaban a los escritores antifranquistas y les impedían avanzar. Para criticar la realidad del país, argumenta Goytisolo, era preciso empezar por la crítica del lenguaje empleado por quien detenta el poder:

Todavía hoy, en España, gran número de escritores *comprometidos* que atacan la casta que ocupa el poder emplean, sin darse cuenta, el mismo lenguaje que esta. El primer novelista que entre nosotros arremetió contra el lenguaje rancio y embalsamado de los epígonos del '98, y en su primera y por desgracia única novela emprendió su desacralización, simultáneamente a una brillante reivindicación del *discurso*, fue Luis Martín-Santos (Goytisolo 2009 [1977]: 605).

Tal y como escribió José-Carlos Mainer en el enjundioso prólogo a la edición póstuma de *Tiempo de destrucción* (1975), Goytisolo entendió perfectamente hasta qué extremo la publicación de *Tiempo de silencio* fue la implícita pero definitiva prueba de la insuficiencia de la novela realista «como método de encuesta y de crítica de la realidad» (1975: 15). Acudiendo a las categorías teóricas de *historia* y *discurso* popularizadas por el lingüista francés Emile Benveniste, Goytisolo identificará en *Tiempo de silencio* el comienzo de una nueva etapa, que abría para la novelística española todos los caminos que le había cerrado *El Jarama* de Ferlosio:

Mientras *El Jarama* remataba el ciclo de la novela social realista y excluía, a causa de su misma perfección, la posibilidad de una descendencia [...], se gestaba en Europa, principalmente en Francia, una evolución narrativa de signo opuesto que, huyendo de la sequedad y las limitaciones de la

⁷⁷ A la pregunta que le formula en un célebre cuestionario de 1962 Janet Winecoff Díaz, acerca de la función del novelista en la sociedad, Martín-Santos contesta: «su función es la que llamo *desacralizadora-sacrogenética*. Desacralizadora: destruye mediante una crítica aguda de lo injusto. Sacrogenética: al mismo tiempo colabora a la edificación de los nuevos mitos que pasan a formar las Sagradas Escrituras del mañana» (Winecoff 1968: 237). Cuando, a continuación, le pregunta qué obras tiene proyectadas para el futuro, responde lacónicamente: «Varias obras de tipo destructivo» (237).

categoría benvenistiana *historia*, buscaba una renovación del género en lo que, para tenernos a la terminología de Benveniste, resultaba ser una reivindicación del *discurso* (605)⁷⁸.

Según Goytisolo, justamente en virtud de su falta de perfección y conclusión —la misma que atribuye a *Señas de identidad*—, la obra de Martín-Santos invitaba a una exploración de los territorios abandonados del lenguaje (*discurso*), indispensable para permitir la posterior restitución de la literatura española a sus quehaceres específicos y propios. En *Vida y muertes de Luis Martín-Santos* (2009), José Lázaro traza esquemáticamente los puntos principales de la que él define como una *hermosa complicidad*⁷⁹ entre el proyecto inacabado —frustrado por la prematura muerte de

⁷⁸ Pere Gimferrer, en «Riesgo y ventura de Juan Goytisolo» (1977), insiste justamente en este aspecto de modernización lingüística, señalando cómo la obra de Goytisolo entronca plenamente con la mejor producción del modernismo europeo: «el desplazamiento del centro de interés del escritor desde el relato de sucesos hacia [...] el estilo, hacia la propia escritura —me refiero evidentemente a la línea que va de Stendhal a Flaubert— marca, a la vez que la efímera plenitud del género, los antecedentes de su superación [...], ya presentes en la madurez de James o en Svevo, y que, en Joyce, Mann o Proust será del todo palpable. *Ulises*, *À la recherche du temps perdu* o *Doktor Faustus* son novela y crítica de la novela, y aún más que novela: ensayo, poema, mito, cuerpo de pensamiento. La *historia* no es ya en ellos el elemento organizador: antes que relato son escritura, *discurso*» (2000 [1977]: 33). Y, poco más adelante, continúa afirmando que, si en *Señas de identidad* existía aún un resto de historia, «*Reivindicación del conde don Julián* es integralmente discurso. *Señas de identidad* cierra una etapa, con la obra maestra que en esbozo se prefiguraba en ella» (34).

⁷⁹ Entre los primeros estudiosos que se han fijado en la cercanía entre *Tiempo de silencio* y *Señas de identidad*, hay que destacar a Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea* (1968: 195-209), y a José Ortega en «Novela y realidad en España», *Mundo Nuevo*, n° 44, (1970: 83-66). Gonzalo Sobejano, en *Novela española de nuestro tiempo* (1975), dedica las últimas diez páginas (372-382) del capítulo destinado a la producción novelística de Goytisolo a un estudio comparativo de las dos obras, estableciendo que: «*Señas de identidad* es obra digna de parangonarse con *Tiempo de silencio* y, como se ha indicado, todavía más ambiciosa [...]. El anhelo de justicia y el empeño en no callar en tiempo de silencio redimen la existencia de este meditador sometido al interrogatorio del recuerdo, aunque a través de este interrogatorio emerge una figura débil, amenazada por los resabios del *vicio* burgués, por la anarquía moral, las erosiones de la ausencia y por la tendencia a desposeerse» (1975: 374-375). Por su parte, y más cautamente, Mainer, en el ya citado prólogo a *Tiempo de destrucción*, se limita a formular las siguientes preguntas: «¿Se trata de influencias mensurables —en cuyo caso es evidente la precedencia de Martín-Santos sobre el autor de *Reivindicación del conde don Julián*— o nos hallamos ante una sugestiva manifestación de identidad generacional en orden a la presentación literaria de una misma

Martín-Santos— y el de Goytisolo. En su opinión, la cercanía entre la trilogía abortada del primero y la que consagró definitivamente a Goytisolo descansa en la profunda *sintonía* entre los objetivos programáticos de los dos autores, evidente, por otra parte, en muchos factores que él resume de la siguiente manera:

Ambos compartían el rechazo a la tradición española, la visión del mundo, la ideología política, los referentes literarios, el desprecio a la *escuela realista* [...], la conciencia de que había que superar *nuestro anquilosado lenguaje castellanista* (Goytisolo), la decisión de emprender un proyecto literario de *carácter destructivo* (Martín-Santos) mediante la aplicación al estilo literario tradicional *de la dinamita o el purgante* (Goytisolo) con la intención de *acabar de una vez con la concepción del mundo que nos fue impuesta* [...] (Martín-Santos), mediante la elaboración de una literatura *que corte más audazmente sus amarras con el pesado lastre de la tradición que soportamos* (Goytisolo) (Lázaro 2009: 294).

En línea con el planteamiento *destructivo* que animaba el proyecto novelesco de Martín-Santos, Goytisolo insiste en la idea de que hay que concentrar los esfuerzos subversivos en el nivel del lenguaje, en tanto que solo el lenguaje tiene aún el poder de resultar *transgresor* en el mundo contemporáneo. En la ya mencionada conferencia que Goytisolo publica en *Disidencias*, pensando en una literatura libre de aquel compromiso de *claridad y eficacia* que el contexto franquista le había *exigido*, el autor observa cómo, mientras en los países donde no existe libertad de expresión artística,

el poder de provocación del escritor se manifiesta en la elección de aquellos temas que, por ser tabús desde un punto de vista moral y político, asumen de inmediato un poder subversivo [...], en los países donde existe aquella libertad expresiva, no hay ya, como es sabido, temas provocadores [...]. El

incompatibilidad con la sociedad española?» (1975: 28). Evidentemente, la cuestión no es de fácil solución, y merecería sin duda un estudio específico. José Lázaro, en su libro dedicado a Martín-Santos, *zanja* el tema reproduciendo una llamada telefónica de Goytisolo, desde Marrakech, en la que el autor barcelonés aclara de la siguiente manera la coincidencia entre el proyecto (y el título) de la trilogía pensada por Martín-Santos y la suya, apuntando a las crónicas medievales como única fuente de inspiración directa: «En cuanto a lo que me preguntas sobre el origen de la frase *la destrucción de la España sagrada*, puedo decirte que está tomada de las crónicas medievales sobre la invasión sarracena, aparece en varias, *destrucción de la España sagrada* era una frase hecha [...]. Menéndez Pidal la recoge también, yo comenté este tema en el artículo «De *Don Julián* a *Makbara*» que está incluido en *Crónicas sarracinas*» (Lázaro 2009: 296).

escritor, en dichas sociedades, ha interiorizado la provocación, introduciéndola en el lenguaje. Digámoslo bien claro: en el mundo capitalista actual no hay temas virulentos o audaces; el lenguaje y solo el lenguaje puede ser subversivo (Goytisolo 2007 [1977]: 606)⁸⁰.

Como mostraré con detenimiento en el próximo apartado, bajo la influencia de los estudios lingüísticos surgidos del formalismo ruso, del estructuralismo y del posestructuralismo francés que circulaban en el ambiente literario del París de finales de los años sesenta, en que Goytisolo se había voluntariamente exiliado desde 1956, el escritor barcelonés hará suya la idea de que la novelística más actualizada tiene que superar *la obligación referencial* característica del realismo decimonónico, avanzando hacia la *plena autonomía del discurso*, obteniendo así el temprano reconocimiento de aquellos autores latinoamericanos —ellos también instalados en París—, que ya avanzaban en esta misma dirección. Carlos Fuentes, en un artículo de 1969, le atribuye justamente a Goytisolo el valor de emprender «la más urgente tarea de la novela española: destruir un lenguaje viejo, crear uno nuevo, y hacer de la novela el vehículo de esta operación» (Fuentes 1975 [1969]: 147). En la obra de Goytisolo, la escritura se convierte, de esta manera, en una *aventura* experimental: es un *salto hacia lo desconocido* que el escritor da con la intención de decir lo aún no dicho y «explorar las virtualidades del lenguaje; es la conquista de nuevos territorios expresivos» ya que, «cuando se domina una técnica o se ha llegado al fin de una experiencia hay que dejarla para ir en busca de algo que se ignora» (Goytisolo 1982: 19). Al entroncar con el proyecto de una *modernidad* literaria que aspira a la superación de una concepción ingenua del realismo literario, Goytisolo traslada la noción de compromiso desde la

⁸⁰ Estas consideraciones remiten directamente a cuanto dice Roland Barthes en un artículo de 1967 (al que volveré más adelante) con respecto a la obra del marqués de Sade. Entre otras ideas que Goytisolo hará posteriormente suyas, puede leerse lo siguiente a propósito de la *perversión* y de la *contaminación criminal* que se instala en todas las *esferas del discurso* sadiano: «Comenzamos a darnos cuenta de que las transgresiones del lenguaje poseen un poder de ofensa al menos tan fuerte como las transgresiones morales, y que así la *poesía*, que es el lenguaje mismo de las transgresiones del lenguaje, siempre es contestataria» (Barthes 1997 [1971]: 45). Es fácil imaginar, sabiendo que Goytisolo sin duda leyó este texto, que quedase fascinado por esta lectura de la obra de Sade y del poder de *subversión* que Barthes atribuye a su discurso, entendido como expresión de la voluntad de Sade de trasladar al lenguaje —a la sintaxis y hasta al léxico— toda la carga de *perversión* que los moralistas de su época atribuían, erróneamente según Barthes, solamente a los temas *representados* por su escritura.

esfera de los enunciados (*historia*) a la de su enunciación (*discurso*), considerando que «la única moral del escritor, frente a la que no cabe recurso alguno, será devolver a la comunidad literario-lingüística a la que pertenece una escritura nueva, personal, distinta en todo caso de la que existía y recibió de ella en el momento de emprender la creación» (19). Por esta razón, como ya se ha dicho, Goytisolo no sentirá nunca haber abandonado el compromiso que había asumido en sus obras juveniles, sino haberlo trasladado a otro nivel, entendiendo que «el escritor tiene que ser una persona totalmente comprometida en primer lugar con la palabra» (Goytisolo 1975 [1973]: 76).

3.4.1.2. Transformar las imposibilidades del referente en posibilidades del discurso⁸¹

Como se ha visto en el apartado anterior, el proyecto estético de Goytisolo posterior a la *crisis* de comienzos de los años sesenta se orienta rápidamente hacia la subversión de los códigos expresivos consolidados por los *discursos* de la tradición dominante, apuntando a la esfera del lenguaje como al espacio en que tiene que manifestarse el renovado compromiso del escritor con su obra y con la sociedad. En opinión del crítico inglés Stanley Black, Goytisolo no solamente encuentra en la categoría benvenistiana de *discurso* el concepto clave a partir del cual reorganizar su propio proyecto de renovación estética, sino también un elemento indispensable para resolver el *desfase* entre vida y escritura puesto de relieve por la crisis de comienzos de los sesenta,

⁸¹ En el artículo antes mencionado dedicado a la obra de Sade —posteriormente publicado como capítulo en *Sade, Fourier, Loyola* (1971)—, Barthes afirma lo siguiente: «lo que ocurre en una novela de Sade es claramente fabuloso, es decir, imposible; o más exactamente, las imposibilidades del referente se transforman en posibilidades del discurso [...]. Al ser escritor, y no autor realista, Sade siempre elige el discurso contra el referente; siempre se sitúa del lado de la *semiosis*, no de la *mimesis*: lo que representa queda sin cesar deformado por el sentido, y debemos leerlo desde el punto de vista del sentido, y no del referente» (1997 [1971]: 48). Goytisolo retoma la *brillante* fórmula de Roland Barthes —el calificativo es del propio Goytisolo— por lo menos en dos ocasiones: la primera, en una conferencia dictada en 1972 en la Universidad de Wisconsin-Parkside, posteriormente editada con el título «Declaración de Juan Goytisolo» (1975), en Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*, Madrid, Fundamentos, pp. 137-144. La segunda vez, a distancia de más de veinte años, en un texto titulado «Las dos orillas de Carlos Fuentes», incluido en *El bosque de las letras* (1995) en que alude a ella como a «la conocida expresión de los formalistas rusos» (2007 [1995]: 1108).

salvando progresivamente la distancia entre su compromiso político y su experimentación literaria, gracias a la erosión de la barrera entre lo social y lo estético: «It is through Formalist and Structuralist principles emphasizing the way language constructs the world that Goytisolo manages to blur the distinction between literary and social discourse» (Black 2001: 27). Desde esta perspectiva, el rechazo de la neutralidad y de la transparencia representacionales características de una literatura fotográfica, objetiva y testimonial se convierte, de inmediato, en un elemento de crítica social, en la denuncia de una determinada concepción burguesa del mundo que *naturaliza*, ocultándola, su propia ideología:

In common with certain structuralist or post-structuralist thinkers such as Barthes, Goytisolo perceives a connection between a prevailing bourgeois ideology, intent of presenting itself as *non-ideological*, characterized by common-sense, eternal values, and bourgeois literature, exemplified by the primacy of realism [...]. In conventional realism, more emphasis is placed on the meaning of words than on their form, which it presents as natural. The focus is on the signified as opposed to the signifier. Not only does this suggest that language is innocent, neutral, transparent, it also presents events and ideas as given, pre-existing their textual expression (Black 2001: 28).

El realismo literario convencional toma la realidad (lo significado) como algo dado y concibe el lenguaje heredado (el significante) como un instrumento inocente, invisibilizando tanto la tradición dentro de la cual se hace comprensible y se normativiza y normaliza su uso, cuanto el artificio literario que yace detrás de su aparente neutralidad expresiva, ocultando la presencia del autor detrás de un velo de hipócrita imparcialidad. En sus «Notas sobre *La lozana andaluza*», Goytisolo describe la convergencia de estos elementos en el típico *discurso* burgués, constantemente preocupado, tanto «en literatura como en política, por la disimulación de sus signos» (2009 [1977]: 508)⁸². La voluntad de Goytisolo de desmarcarse de la ilusión realista

⁸² Uno de los límites de la novela socialrealista en que Goytisolo insiste es justamente el hecho de que descansa sobre una concepción ideológica de esta noción, asumiendo acríticamente la visión del lenguaje como un medio neutro, inmediatamente disponible para reproducir fielmente la realidad, conforme al modelo literario que priorizaba la categoría abstracta que Benveniste había denominado *historia*, según la cual la presentación de los hechos debe darse, en literatura, sin ninguna intervención del autor, de modo que los acontecimientos sean expuestos tal y como se han producido, «a medida que surgen en el

característica del realismo convencional —y, con ella, también de la disimulada *neutralidad* burguesa—, le lleva a adscribir su gesto rupturista a aquella tradición literaria que, desde el Arcipreste de Hita, Fernando de Rojas y Cervantes hasta autores latinoamericanos a él contemporáneos como Fuentes, Lezama Lima y Carpentier, ha elegido deliberadamente romper la *ilusión de realismo* mediante la incursión del autor en el interior de la obra, produciendo un texto que *se refleja a sí mismo* a través de la escritura, poniendo «al desnudo su técnica, sus trucos, su procedimiento» (507)⁸³. En una entrevista de 1971 con Claude Couffon, Goytisolo explica cómo en su novela *Don Julián* se propuso, en línea con la tradición literaria cervantina, «realizar una obra que fuera a un tiempo creación y crítica, literatura y discurso sobre literatura» (1975 [1971]: 119)⁸⁴. Al propiciar una mirada crítica y distanciada frente al lenguaje literario,

horizonte de la historia», según un procedimiento en que «[los hechos] parecen contarse por sí solos» (2009 [1977]: 603).

⁸³ El rasgo técnico característico de la literatura posmoderna al que aquí alude Goytisolo ha sido largamente estudiado. Limitándome a aquellos estudios que el mismo Goytisolo con buena probabilidad pudo haber leído en su momento, es preciso mencionar los trabajos fundacionales de Robert Scholes (1967), *The Fabulators*; el de William Glass (1970), *Fiction and the Figures of Life*; y el de Robert Alter (1975), *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*.

⁸⁴ En una reseña de *Gramática parda* (1982) de García Hortelano, Francisco García Pérez bromea acerca de la *obsesión* por incluir en las novelas una reflexión metaliteraria acerca de los procedimientos que regulan su composición, y afirma: «Uno de los principios que con más ahínco trataban de inculcarnos los preceptores literarios de comienzos de los setenta podría formularse así: “Cualquier obra de ficción habrá de versar primordialmente sobre el proceso de producción de dicha obra”. Ante el menor atisbo de resistencia, por parte de quienes escuchábamos, no dudaban en abatir sobre la mesa *Los monederos falsos* de André Gide para yugular a las bravas cualquier duda pequeñoburguesa. El narrador debía narrar que estaba narrando la narración que narraba: “La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece...”» (1982: 96). Acerca de las distintas modalidades de imbricación entre teoría —de la novela, de la escritura y de la lectura— y novela en el campo peninsular de comienzos de los años setenta, véase el artículo de Gonzalo Sobejano (1989): «Novela y metanovela en España», en *Ínsula*, núm. 512-513, pp. 4-6. Sobre el mismo tema, pero con una perspectiva teórica más general, el libro de Robert C. Spire (1984): *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, University Press of Kentucky, del que Sobejano retoma la clasificación tripartida que distingue entre *metanovelas de la escritura, de la lectura y del discurso oral*. Más recientemente, Ana María Dotras (1994): *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar; Carlos Javier García (2005): «Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autorreflexividad», en *Anthropos*, n.

observado en primer lugar como *discurso* —construcción y vehículo de una determinada visión del mundo—, herramientas literarias como la *metaficción* y la inclusión del autor en la obra se convierten, en la escritura de Goytisolo, en recursos imprescindibles para mantener operativo el compromiso, sin incurrir en aquella angustiada sensación de *impostura* que había experimentado durante sus años de militancia juvenil:

Metafiction, by drawing attention to the novel as process —a process of writing and reading— rejects the realist tradition of mimesis, militates against the *natural attitude* to literature, language and reality and encourage a critical questioning which, Goytisolo makes clear, it is his aim and a necessary ingredient of the utopian impulse (Black 2001: 9).

A *remolque* de la crítica francesa y del influjo analítico de los formalistas rusos, la obra de *madurez* de Goytisolo asimila aquellos elementos teóricos que le empujan progresivamente a «abandonar la vieja función [...] de representar el mundo exterior, para fijar su atención en el lenguaje; esto es, a pasar de la copia, del lenguaje transparente, a la escritura, a la autonomía del discurso» (Goytisolo 2009 [1977]: 604)⁸⁵. En el monográfico que la revista *Anthropos* le dedica a Goytisolo en 1986, Martín Morán profundiza en la específica noción de *mimesis* que se puede desbrozar de la lectura de los ensayos y de las novelas de Goytisolo posteriores a *Señas de identidad*. En primer lugar, señala la *falacia* realista contra la que reacciona la obra de *madurez* de

208, pp. 65-70; y Francisco Oreja (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arcolibros.

⁸⁵ Robert C. Spires, en un temprano artículo dedicado al modo metaficcional de *Juan sin tierra*, apunta justamente a la importancia de la influencia de la teoría en la obra de Goytisolo: «Constituye una novedad reciente en la literatura la influencia directa de la teoría sobre los artistas creadores. Tradicionalmente, la teoría ha seguido al arte [...]. Con la influencia de la lingüística sobre la teoría literaria, sin embargo, la relación entre teoría y práctica, en algunos casos, se invirtió; las obras de creación llegaron a ser aplicaciones directas de las poéticas del estructuralismo, la semiótica y la deconstrucción. Uno de los más claros ejemplos en la literatura española de la influencia directa de la nueva crítica sobre la labor creadora es la novela *Juan sin tierra* de Juan Goytisolo» (1981: 67). En efecto, la fuente teórica principal del nuevo planteamiento estético de Goytisolo ya estaba apuntada desde los ensayos de *El furgón de cola*, mediante la referencia directa a Barthes, según el cual la *obra más realista* es la que mejor sabe explorar la *realidad irreal del lenguaje* (véase, nota 34).

Goytisolo, a saber, la idea de que la *imitación de la realidad* debe ser considerada el *principio básico* que subyace a toda forma de literatura, confiriendo a los textos que se adscriben a esta tradición aquella «motivación externa, *paradigmática*, de ser reflejo fiel de las cosas, cuando la verdad es que la única motivación que la aplicación del mencionado concepto confiere a los textos es [...] la propia de su peculiar código de verosimilitud» (1986: 80)⁸⁶. En realidad, apunta Martín Morán, el mecanismo representacional puede ser la clave tanto del código realista convencional —que toma los *hechos* como referente—, como de una literatura intertextual basada en la *imitación* de hechos ficticios, de signos, de textos y de discursos⁸⁷. Queda claro que la convención

⁸⁶ Sobre este tema, véase lo dicho por Ródenas en *Los espejos del novelista* (nota 16).

⁸⁷ Si bien la figura de Luis Goytisolo no ha encontrado finalmente un espacio propio en este trabajo de investigación, en obediencia a un criterio que me obligaba a priorizar —de acuerdo con lo expuesto en la introducción— el estudio de aquellos autores con un pensamiento literario estructurado y articulado *fuera* o *al margen* de su obra novelística, sería una grave omisión no mencionar la profunda sintonía que existe entre el planteamiento estético que Luis Goytisolo *integra* en su obra novelística, y el que formaliza su hermano Juan en los mismos años, y que informa su práctica escritural. En las páginas finales de la novela que inaugura la tetralogía titulada *Antagonía, Recuento* (1973), el protagonista Raúl llega a una verdadera epifanía estética, revelando una teoría de la novela que no es otra sino la que el autor ha desplegado en la misma redacción de la obra que el lector tiene entre sus manos, intuyendo cómo, al escribir, estaba «configurando, con solo palabras, una realidad mucho más intensa que la realidad de la que toda [esa] literatura pretende ser testimonio o réplica [...]. Un libro que fuera, no referencia de la realidad sino, como la realidad, objeto de posibles referencias, mundo autónomo sobre el cual, teóricamente, un lector con impulsos creadores, pudiera escribir a su vez una novela o un poema, liberador de temas y formas» (2016 [1973]: 644). Sobre la relación entre el proyecto *metaficcional* que Luis Goytisolo inicia con *Recuento* y la propuesta estética que Juan formaliza en sus ensayos —tema que merecería un trabajo de investigación aparte—, son muchos los autores que han detectado cómo: «on a theoretical level, the movement towards a non-referential text [of Luis] parallels the literary goals espoused by Juan Goytisolo in his recent novels, and formalized into a workable theory in *Juan sin tierra*. In the latter novel Goytisolo explains his novelistic theory and attempts to justify the work he is in the process of writing. His aesthetic position centers on the *autonomía* del objeto literario: estructura verbal con sus propias relaciones internas, lenguaje percibido en sí mismo y no como intercesor transparente de un mundo ajeno, exterior» (Herzberger 1978: 42). Sobre este tema, aparte del recién citado artículo de Herzberger, véase, del mismo autor, «Antagonía como metaficción», y de Robert C. Spires, «*La cólera de Aquiles*: Un texto producto del lector», ambos incluidos en *El cosmos de «Antagonía»*, Barcelona, Anagrama, 1983 (respectivamente, pp. 107-119 y 121-127). Cuanto dicho a propósito de la exclusión de Luis Goytisolo, vale también en el caso de la singular propuesta literaria de Miguel Espinosa, cuyas

realista no existe en cuanto tal: fueron los *realistas* decimonónicos los que, indebidamente, «se apropiaron de un principio —la *mimesis*— inmanente al hecho literario en sí, e hicieron de él el único fundamento de su labor literaria. El fenómeno intertextual lo que hace es reafirmar dicho principio, poniendo al descubierto su pertenencia a la literatura en general y no solo a una de sus corrientes» (80).

En el caso de *Reivindicación del conde don Julián* que, muestra ejemplar del proceso teórico que Goytisolo describe en sus ensayos, la búsqueda de sentido y de identidad del protagonista procede mediante su progresivo acercamiento a los *discursos* que se han acumulado alrededor de la problemática figura del legendario *traidor* Don Julián, interrogando en todo momento la palabra y los signos y confundiendo deliberadamente el plano de la *Historia* con el del relato interno a la novela (*historia*), de tal forma que, finalmente, la escritura misma se convierte en un discurso que busca su propia expresión, en protagonista de la novela que proyecta su figura fuera de sí, reafirmando la compenetración de lenguaje y sociedad, de literatura y vida. Al soñar con la destrucción de todos los mitos y de todos los símbolos sobre los que se ha edificado la idea de España, desde la época de los Reyes Católicos, el protagonista de *Don Julián* explota el potencial subversivo del *discurso*, entendido como vector de una crítica que es, a la vez, moral y literaria:

Lo que pudiera haber sido pensado en su origen solo como discusión sobre las concepciones de la literatura, o solo como discusión de los valores morales de una sociedad, pasa a ser lo uno y lo otro a

novelas Sobejano incluía, junto a las de Luis y Juan Goytisolo, en el grupo de las *metanovelas de la escritura* (nota 84). En efecto, la complejidad del proyecto literario que Espinosa da a conocer con *Escuela de Mandarines* (1974) ha obligado a la crítica a ponerlo en relación tanto con la propuesta *disidente* que Luis Martín-Santos y Juan Goytisolo articulan en *Tiempo de silencio* y *Señas de identidad*, cuanto con el proyecto metaliterario inaugurado por Luis Goytisolo con *Recuento*. A este respecto, véase Santos Sanz Villanueva, «Espinosa y el arte de la denuncia»; Juan Ignacio Ferreras «Miguel Espinosa y su visión de la novela»; Javier Orrico, «El arte de Miguel Espinosa: realidad, figuración y realidad» y Teresa Vilarós, «*La fea burguesía*, de Miguel Espinosa: el pre- y el post- del desencanto español», en VV.AA. (1992): *Miguel Espinosa* (Actas de congreso), Murcia, Editorial regional de Murcia; y también, Gonzalo Sobejano (ed.) (1986): *Tribada: Theologiae Tractatus*, Murcia, Editora Regional de Murcia; y Luis García Jambrina (1998): *La vuelta al Logos: Introducción a la Narrativa de Miguel Espinosa*, Madrid, Ediciones de la Torre.

la vez, en el reconocimiento explícito de que concepción de la literatura es concepción de la sociedad, de que la palabra es el hecho, de que entre literatura y vida no hay barreras infranqueables (80).

En una intervención de 1972, refiriéndose a su recién publicada *Don Julián*, Goytisolo recurre a las palabras de Roland Barthes que he empleado como título de este apartado, para explicar cómo, al tratarse de una construcción puramente verbal —al ser escritura y no copia— su novela ha escogido deliberadamente situarse del lado del *discurso* contra el referente, con la clara pretensión de «transformar las imposibilidades del referente en posibilidades de[l] discurso» (1975 [1972]: 143). Al hacer suyas las palabras con las que Barthes describe la peculiar naturaleza semiótica de la prosa del marqués de Sade, Goytisolo se presenta como un *escritor* ya plenamente emancipado de la ilusión realista, deliberadamente empeñado en construir con sus obras una realidad literaria onírica, un *texto imaginario e imposible* que se sitúa del lado de la *semiosis* y no de la *mimesis*: el elemento representado —aquel *imposible referente* al que remiten todas sus novelas de madurez— queda así irremediadamente deformado por el sentido que adquiere en el universo literario de *signos* construido por el autor. En virtud de este proceso, su escritura pretende ser leída enteramente como *signo* (elemento que pertenece al orden del *discurso*), y no como espejo o imagen fiel del mundo, que cobra su sentido a partir del elemento reflejado o referido (*historia*). El proyecto *mitoclasta* de Goytisolo empieza justamente por esta (re)creación imaginaria de la tradición histórica, por la conversión de la *Historia* en discurso literario, oponiendo deliberadamente «a lo inverosímil oficial impuesto su propia versión igualmente inverosímil, compuesta de palabras y declaraciones que repiten y deforman las palabras de los maestros» (Gould Levine 2004: 23). En palabras del mismo Goytisolo, «el enfrentamiento vitalizador y libérrimo [...] con nuestro pasado», la «lectura a la vez crítica y creativa de la tradición [...] no invalida en absoluto nuestra lectura de la historia real», sino que invita a una lectura crítica tanto del pasado como del presente que de aquel deriva» (2009 [1976]: 666). Cuando el lector «recorre la fascinadora galería de espejos que reflejan el mundo y se autorreflejan, no pierde nunca de vista la historia real. El novelista, al asimilar con rara fortuna la admirable lección goyesca, se mantiene con todo rigurosamente fiel a la visión racional y objetiva de los historiadores» (667). Tal y como repetirá en más de una ocasión, según Goytisolo, en este proceso de exploración literaria de la *realidad irreal de lenguaje* reside la esencia de todo proyecto literario de vanguardia, que condena lo

verosímil como una repetición del discurso y reivindica el valor de lo inverosímil como arte y como crítica de los discursos preestablecidos (1975 [1973]: 68).

Linda Gould Levine, que ha dedicado a la obra de Goytisolo —y a su novela *Don Julián*, en particular— algunos de los estudios más lúcidos y penetrantes⁸⁸, señala justamente cómo el escritor barcelonés reivindica la posibilidad y la necesidad de una fecunda confluencia entre imaginación literaria y crítica social, política y moral a partir del entendimiento de la representatividad como un instrumento que puede dirigirse hacia el terreno inverosímil e irreal del discurso, cifrando justamente en este aspecto el *poder revelador del psicoanálisis nacional* que lleva a cabo Goytisolo:

La crítica moral, social y política no excluye, entonces, la imaginación, sino que le tiende la mano y se estrecha juntamente a ella, afirmando gozosamente aquel terreno inverosímil y fantástico que fue blanco de la censura literaria durante siglos. Es justamente esta combinación de invención y crítica, de ensueño y reflexión lo que hace que el psicoanálisis nacional de *Don Julián* sea tan poderoso (Gould Levine 2004: 36).

La *destrucción* del lenguaje heredado y de los *mitos* inscritos en los discursos nacionales, al rebasar el umbral de una crítica meramente racional en virtud del proceso artístico-imaginativo propio de la literatura, se convierte en un ejercicio más profundo de *psicoanálisis nacional*. En la ya citada entrevista con Couffon, Goytisolo explica justamente que el lenguaje del que se sirve en la segunda etapa de su producción literaria es «deliberadamente polisémico, totalizante [...] catapulta la significación literal a una significación polivalente, ambigua, connotativa, [es] un lenguaje lleno de alusiones, capaz de abarcar un haz de ellas» (1975 [1974]: 119). La eficacia de una

⁸⁸ Al margen de los dos estudios introductorios incluidos en la edición de Cátedra de *Don Julián* (2004), cabe mencionar el primer análisis que Linda Gould Levine dedica a la obra de Goytisolo, titulado *Juan Goytisolo: la destrucción creadora*, México, Mortiz, 1976. Entre los estudios que intentan abarcar la totalidad de la obra novelística de Goytisolo, también es preciso mencionar, aparte del ya citado libro de Stanley Black (2001), a Michael Ugarte (1982): *Trilogy of Treason. An intertextual Study of Juan Goytisolo*, Columbia & London, University of Missouri Press; Randolph D. Pope (1995): *Understanding Juan Goytisolo*, Columbia, University of South Carolina; y los volúmenes colectivos, Pere Gimferrer (ed.) (1981): *Juan Goytisolo*, Voces 1, Barcelona, Montesinos; Inger Enkvit (ed.) (1999): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo*, Almería, Instituto de estudios almerienses.

literatura que aspira a ser al mismo tiempo crítica a los viejos discursos y nuevo discurso, estriba justamente en esta voluntad de colocarse en el nivel más profundo de la significación, que trasciende el del significado literal de las palabras y el de la razón, situándose en el plano del inconsciente, personal y colectivo:

La tarea primordial del escritor de hoy es la de ser *mitoclasta*. Pero esta labor, si quiere ser artísticamente válida, no puede reducirse a actuar en un plano puramente racional [...]. Mi novela no es una crítica moral —como eran algunas de mis primeras obras, como la mayoría de las primeras obras de la “Generación del medio siglo”— ni una novela de tesis, sino que es una agresión, podríamos decir, alienada, onírica, esquizofrénica [...]. Es, en cierto modo, una tentativa de sicoanálisis (1975 [1974]: 140-141).

En el próximo apartado intentaré mostrar cómo la idea de llevar «un ataque frontal a los mitos mostrencos de la vida española y la construcción de una posible liberación de los mismos hacia otros nuevos» (Mainer 1975: 22), que Goytisolo comparte desde el comienzo con el proyecto pionero de Luis Martín-Santos, le lleva a poner a prueba, mediante una escritura polisémica, ambigua, polivalente y hermética, la capacidad de la sociedad de convertirse en un espacio de cambio y de realización moral del individuo, acechando la realidad consolidada por la tradición con un discurso literario subversivo, onírico e inverosímil que, liberándose de la obligación referencial, aspira a *convertir las imposibilidades del referente en posibilidades de acción social*. En opinión de Curutchet, a diferencia de Martín-Santos que, tras las huellas de Joyce, se propuso «ante todo, poner a prueba la capacidad de la cultura como ámbito de posible realización de la conciencia racional [...], Goytisolo [...] intenta poner a prueba la capacidad de la sociedad como ámbito de posible realización moral [...]. A la concepción joyceana de la literatura como crítica de la cultura, Goytisolo ha preferido la concepción de la literatura como *crítica de la vida*» (1975 [1969]: 89-90).

3.4.1.3. De la ilusión performativa al discurso como acción social

Como ya se ha dicho anteriormente, en los ensayos contenidos en *El furgón de cola*, Goytisolo constata con desencanto y lucidez cómo la «esperanza de una transformación radical y a corto plazo de la anacrónica sociedad española» fue advertida por los escritores del medio siglo como una invitación a la movilización de todas sus energías, en la ingenua convicción de que «el quehacer literario se integraba en una lucha más general y ajena a la literatura, en la que esta actuaba de avanzadilla», lucha en la que el gesto de escribir tenía el valor de un verdadero *acto*, en virtud de un venturoso azar histórico que confundía «acción y escritura [...] en un mismo cauce» (2007 [1967]: 51-52). A distancia de pocos años, Goytisolo no solamente confirmará la lectura formulada en aquel momento, sino que interpretará el fracaso de la empresa literaria socialrealista como consecuencia de un *espejismo* que, acudiendo a la terminología del filósofo inglés J.L. Austin, definirá en los términos de una *ilusión performativa*. Al no detentar ni la autoridad política, ni la jurisdicción social necesarias para convertirlos en actos performativos, los escritores y poetas antifranquistas, que entendían la literatura como un *arma* para el cambio social, estaban condenados a emitir unos enunciados faltos de cualquier poder performativo, circunstancia que reducía sus palabras a *clamor inane*, a *niñería* o *locura*, a meros actos de *habla* (2007 [1977]: 600). A la luz de este desolador diagnóstico de la *ilusión performativa* de la que, en opinión de Goytisolo, fueron víctimas él y buena parte de los escritores socialrealistas del medio siglo, es preciso entender de qué manera, tras la crisis estética y personal que experimenta a comienzos de los años sesenta, Goytisolo entiende que su *discurso* puede convertirse en un *acto* dotado de efectivo poder performativo. Dicho de otra manera, es necesario entender cómo, según Goytisolo, una escritura hermética como la suya, que ha renunciado a la ilusión de una función apelativa y testimonial, puede convertirse en un elemento de cambio político y social.

En una entrevista de 1973, publicada en *Papeles de Son Armadans* en 1975, el entrevistador Isasi Angulo insiste justamente en esta controvertida cuestión, aludiendo al *problema más serio de la última producción* de Goytisolo, que consiste, en su opinión, en la dificultad de entender la operatividad de la noción de compromiso en la

obra de un escritor que se ha ido progresivamente convirtiendo «en un autor de élites, dado que el público medio no llega a leerle por la dificultad de sus obras» (1975 [1973]: 77). Goytisolo que entendía, como ya se ha visto, que el nuevo rumbo que había tomado su obra no significaba en absoluto una abdicación de sus compromisos sociales, responde adoptando un posicionamiento teórico que mantendrá más o menos invariado en los años venideros, afirmando que «condenar una literatura en nombre de su dificultad de comprensión contiene siempre una cierta dosis de fariseísmo», en tanto que la supuesta dificultad de lectura de una obra es también una cuestión política y social, o sea, relativa a la *educación del público lector*, hecho que le lleva a postular la legitimidad, y a justificar la necesidad, de «obligar al lector a un esfuerzo de comprensión» (77). A pesar de la aparente coherencia y sensatez de la argumentación expuesta por Goytisolo, el entrevistador no parece quedar muy satisfecho con su respuesta. A demostración de la dificultad de persuadir a los críticos —y quizás también a los lectores— de la solvencia de este planteamiento, pueden citarse las primeras líneas de la breve introducción que abre el *Bosque de las letras* (1995) en las que, a distancia de más de veinte años de la mencionada entrevista, Goytisolo siente la necesidad de volver a defender el difícil ajuste entre vanguardia y compromiso que plantea su *obra de madurez*, frente a las suspicacias de algún que otro *listo*, que le «pregunta con astucia, como cazador de trampa a su presa: “¿Por qué un escritor comprometido como usted en causas cívicas y políticas de alcance general [...] cultiva una literatura tan minoritaria, elitista y hermética que aleja de sus novelas al lector normal?”» (2007 [1995]: 1055). Resulta evidente que, más de dos décadas después aquella *crisis* que le había llevado a desmarcarse del *compromiso político y abstracto* de sus primeras obras, un amplio sector de la crítica seguía sin entender cómo compaginaba Goytisolo «la voluntad de defensa de causas cívicas y valores universalmente válidos amenazados por la barbarie con una escritura de acceso difícil e incomprensible para muchos lectores» (2007 [1995]: 1055). La respuesta que ofrece Goytisolo, apenas pocas líneas más adelante, si bien coherente con el posicionamiento descrito en la entrevista de 1973, representa una radicalización de su defensa de la necesidad del hermetismo y de la dificultad, presentadas ahora como formas de resistencia personal en las que reside, además, la *esencia* del quehacer literario. La literatura, escribe Goytisolo en 1995, «tal como yo la entiendo, ha sido siempre, con la notable excepción del siglo XIX, un quehacer elitista y

minoritario [...]. El escritor fiel al árbol [de la literatura] aceptará con modestia, pero también con orgullo, el reto de la dificultad e incluso del hermetismo como una opción personal de resistencia» (2007 [1995]: 1056).

En su ya citado estudio, Stanley Black retrotrae la formalización de este planteamiento al periodo en que Goytisolo publica los ensayos contenidos en *Disidencias*, observando cómo, a partir de comienzos de los años setenta, Goytisolo demuestra haber finalmente resuelto aquellas indecisiones experimentadas por el joven escritor que se enfrentaba a la sociedad franquista y a las contradicciones de su clase social de ascendencia, eligiendo conscientemente el rol del *marginado*, abandonando ya definitivamente el del intelectual al estilo decimonónico, en diálogo directo con la sociedad. A diferencia del *divorcio* planteado por Benet, o del *silencio* cargado de negatividad de Ferlosio, a partir de la publicación de *Disidencias*, en opinión de Black, Goytisolo demuestra «to have reached a much clearer idea of the kind of role as an intellectual and artist which he finds suitable. His concept of this role has changed from the classic humanist one [...] to that of the *marginado*» (2001: 27). Apoyándose en las palabras del escritor francés André Gide, Goytisolo insistirá justamente en la importancia de aquellas obras literarias *marginales* que, en el momento de su primera aparición, no encuentran un público ya formado y dispuesto a apreciar su valor, sino que, para ser comprendidas,

deben crear penosamente, a veces con lentitud enorme, su propio público. Estas últimas —en especial aquellas que por su ambición ilimitada, propósito totalizador o lenguaje radicalmente nuevo eluden los cuadros y esquemas de la crítica al uso— suelen suscitar una especie de inquietud y malestar que se traduce en actitudes que el psicoanálisis conoce muy bien: la negación enfática o el silencio (2007 [1977]: 654).

Casi parafraseando el concepto de *horizonte de expectativas* formalizado por Hans-Robert Jauss, Goytisolo se reafirma en la idea de que «toda obra que pretende ser innovadora se abre paso poco a poco y crea, por así decirlo, su público [...], y es bastante común que el mismo lector que la rechaza en una primera lectura, vuelva y revuelva sobre ella, incluso sin necesidad de leerla, y admita más tarde su importancia y valor» (1982: 18). A través de este planteamiento, Goytisolo postula la *marginalidad* como elección de vida y como método artístico, instalándose en aquel espacio periférico

del campo literario hacia el que naturalmente tiende la obra de todo autor que haya elegido deliberadamente romper con las convicciones morales y estéticas del público lector o de los críticos de su época, estableciendo así un criterio de proporcionalidad directa entre los ataques públicos que un escritor recibe y la vitalidad de su obra, observando cómo «la novela que evita la facilidad de los caminos trillados crea inevitablemente una tensión, un choque con las expectativas del público» (18)⁸⁹.

El desplazamiento del intelectual hacia los márgenes de la sociedad —y el consecuente desplazamiento de su obra hacia la periferia del campo literario—, genera una tensión entre la obra y el canon literario y los discursos ya plenamente establecidos en su interior, según un mecanismo que, como ya se ha visto ampliamente, Bourdieu reconduce a la oposición entre *dogma* y *herejía*. En este sentido, la obra *desacralizadora* de Goytisolo es una reivindicación *herética* de todos aquellos discursos silenciados y marginados por la tradición dominante, en un intento de responder a un problema que él juzgaba especialmente grave, a saber, la realización del bienestar económico como forma de anestesia social y cultural, como disociación definitiva entre libertad y progreso cultural que acaba estableciendo una única verdad, pasivamente asimilada por parte de una sociedad felizmente acrítica. Ya en 1967, en la citada entrevista con Rodríguez Monegal, refiriéndose al contexto peninsular tardofranquista, Goytisolo constataba amargamente lo siguiente:

los intelectuales nos habíamos preparado para algo y no ha pasado nada. Nosotros contábamos con una posibilidad de intervenir en la evolución de la sociedad española y nos hemos dado cuenta de que

⁸⁹ Aunque en este punto el discurso de Goytisolo parece acercarse al de Benet, existe una importante diferencia en la manera en que los dos autores entienden el *origen* de la dificultad y del hermetismo de la obra de arte literaria. Como se ha visto, para Benet el divorcio del escritor de la sociedad reproducía la originaria renuncia del *poeta de la antigüedad* al saber técnico-científico del filósofo y del hombre de ciencias, con la intención de preservar una mirada capaz de abarcar plenamente el *misterio* que habita la realidad humana, cuyas contradicciones y paradojas constituyen la esencia de una literatura en la que queda siempre *un fondo de misterio y de cosa no resuelta*. Por contra, en Goytisolo, el hermetismo y la marginalidad son simples *medios* de los que el escritor se sirve para mantener vigente su compromiso político en una sociedad en que toda transgresión ha sido convertida en mercadería, atacando el *monopolio* de los discursos consolidados por la tradición dominante a través de la *destrucción* de un lenguaje inauténtico y de la denuncia de la falacia del realismo convencional.

esta evolución se ha operado sin nosotros, a nuestras espaldas. Eso ha creado por un lado la sensación de malestar y de contradicción y de desgarró. Por otro, ello presenta un grave peligro para el pueblo español. Y es que, habiendo aumentado su nivel de vida, habiendo un progreso relativo pero real, el pueblo español se dé por satisfecho y acepte una disociación entre los términos de libertad y progreso. Es decir, que se contente con un relativo progreso sin necesidad de libertad (Goytisolo 1967: 56).

Como ya se ha visto, en opinión de Goytisolo, en el caso de la sociedad española de finales de los años sesenta, el antídoto frente a esta insidiosa forma de *anestesia general* pasaba por el rechazo de aquel lenguaje y aquellos discursos que legitimaban unos *mitos* que incurrían en una forma ingenua de maniqueísmo, a los que había que sustituir la más amarga constatación de que el poder de la dictadura franquista no se había impuesto gracias a la voluntad de un solo hombre, que el régimen «no fue creado por casualidad y no se ha mantenido en el poder casualmente», entendiéndo que «un pueblo que vive treinta años bajo este régimen, como ha vivido el pueblo español, es un pueblo enfermo y hay que diagnosticar la índole de sus taras» (56). El reconocimiento por parte de la sociedad española de las *taras* a las que alude Goytisolo, implicaría la inicial toma de conciencia de la aceptación pasiva y de la perpetuación acrítica de determinados discursos opresivos, acompañada por la defensa a ultranza de unos mitos culturales y nacionales que impedían el surgimiento de un pensamiento genuinamente autocrítico. La *destrucción de la España sagrada* que emprende Goytisolo se opone justamente a la inercia de este mecanismo, desactivando la presunta normalidad de los discursos consolidados por la tradición mediante la aplicación del *filtro* del discurso onírico, imaginario y polivalente de un arte difícil, transgresor y *destrutivo* que pretende sacudir y *destruir todo automatismo* desde los márgenes —del sistema, de la Historia y de la sociedad—, sustituyendo la imagen de realidad que el lector ya conoce (y reconoce) como *normal* por una nueva que destruya la antigua. El proyecto de una novela capaz de *destruir todos los mitos que envuelven el término España*, revela así también su momento constructivo, que se funda en la concepción de la literatura como un acto genuinamente performativo, capaz de *convertir en posibilidades de cambio social las imposibilidades del referente*, ejerciendo una presión hermenéutica sobre las expectativas del público lector, que tiene que modificar su visión de la realidad para hacer espacio a la inverosímil versión literaria de ella. En virtud de este complejo proceso, la literatura puede liberarse de la *ilusión performativa* de la que era presa

durante la etapa del realismo social, encaminándose hacia una forma de *hermetismo* entendido tanto como resistencia personal del escritor frente a las tentaciones de un arte inauténtico, cuanto como motor del cambio social.

A la luz de esta noción de compromiso —tan sofisticada y ambiciosa como para postular la dificultad de la obra literaria del presente, y la educación del público lector del futuro, como factores de un efectivo cambio en la sociedad—, resulta lógico que Goytisolo haya sentido la necesidad de defender repetidamente, a lo largo de los años, la coherencia de una estrategia que pasa deliberadamente por la *disolución del lenguaje y de las formas narrativas tradicionales*. En una entrevista de 1974 con Julio Ortega, Goytisolo expresa abiertamente la dificultad a la que se enfrenta todo aquel escritor que, como él, quiera preservar su fidelidad a un arte auténtico, planteando un dilema que, como se ha visto, él resuelve llevando a cabo hasta sus últimas consecuencias el *proceso personal* a la literatura emprendido a comienzo de los años sesenta:

los caminos de la vanguardia de hoy abocan fatalmente a una especie de suicidio ejemplar, a un *harakiri* de las posibilidades expresivas [...]. Es decir, el dilema que se plantea el escritor de hoy puede resumirse en estos términos: garrulería o silencio. Avanzar, llevar a cabo el proceso personal a la literatura conduce a una apuesta final que cierra todas las salidas; no avanzar, repetirse, a la garrulería en la que caen el 99 por 100 de los escritores y de la que no se salvan muchos que, en un momento dado, pusieron en tela de juicio su propia praxis, pero que se detuvieron, asustados, a mitad de camino, al advertir que su trayecto desembocaba en el cero, en la nada (1975 [1974]: 129).

En el próximo apartado, al analizar la manera en que Vázquez Montalbán *resuelve* la cuestión del compromiso, se hará patente que, después de plantearse durante unos años el mismo *harakiri* de las posibilidades expresivas apenas mencionado por Goytisolo, a la altura de 1974 tomará una dirección diametralmente opuesta. Inaugurando la serie literaria de Carvalho, salvará una cierta idea de compromiso sin recaer en una literatura mimética o realista, pero sin internarse en el callejón sin salida que Goytisolo había enfilado con *Señas de identidad*, rechazando la destrucción del lenguaje que Goytisolo practica hasta sus últimas consecuencias. Dicho de otra manera, en el hipotético *pulso* entre escritor y sociedad, Vázquez Montalbán optará por acercar la obra de vanguardia a los lectores, en vez de pedirles a los lectores que se esfuercen en el intento de

alcanzarla, *popularizando* la vanguardia e integrándola en un esquema literario —el de la novela policíaca— inmediatamente accesible al público lector de su época.

3.4.2. Manuel Vázquez Montalbán. La memoria como clave del compromiso literario

3.4.2.1. *Compromiso sin dogma: el aggiornamento teórico de un comunista vanguardista*

El número extraordinario XXIII de la revista *Cuadernos para el diálogo* de diciembre de 1970 debe su celebridad a la mesa redonda dedicada a la «Literatura española, a treinta años del siglo XXI», y al posterior enfrentamiento polémico entre Isaac Montero, defensor a ultranza de la legitimidad de una literatura realista y comprometida, y Juan Benet, que ya desplegaba su implacable maquinaria retórica en defensa de una literatura plenamente autónoma, desvinculada de cualquier implicación social y política⁹⁰. Sin duda menos conocido —quizás justamente a causa de la relevancia que adquirió la polémica entre Montero y Benet—, en este mismo número se encuentra también un interesante artículo de Vázquez Montalbán, titulado «Tres notas sobre literatura y dogma», en que el autor barcelonés ofrece un diagnóstico extremadamente lúcido de las razones del fracaso del compromiso socialrealista perseguido por los escritores del medio siglo, bajo cuyas directrices ético-estéticas la literatura se había sometido a unos imperativos revolucionarios sin duda urgentes, contrayendo, sin embargo, una *hipoteca moral* a la larga insostenible. Más allá del balance crítico de la literatura peninsular de las décadas anteriores, sobre el que volveré más adelante, el texto de Vázquez Montalbán es especialmente relevante por el análisis que presenta de la obra del crítico italiano Galvano della Volpe, titulada *Crítica del gusto* (1966), señalada como una

⁹⁰ Véase al respecto, «Literatura española, a treinta años del siglo XXI», resumen de la mesa redonda en la que participaron Juan Benet, J. M. Caballero Bonald, José M.^a Guelbenzu, Carmen Martín Gaité, A. Martínez Menchen e Isaac Montero, en *Cuadernos para el diálogo*, extra XXIII, 1970, pp. 45-52.

posible síntesis teórica entre posturas mutuamente excluyentes, como lo eran justamente la de Montero y la de Benet.

En su artículo, Vázquez Montalbán observa cómo, desde un punto de vista puramente teórico, tanto la crítica estructuralista o neoestilística, fundada en criterios pretendidamente *objetivos* y positivistas, como la crítica ideológica, monopolizada por los enfoques marxistas, descuidaban aspectos fundamentales de la obra de arte literaria: «la primera tendencia invalidaba una última comprensión del hecho literario en relación con el contexto histórico. Era, en el fondo, una variante perfeccionada del análisis positivista radicalmente adialéctico. La segunda tendencia hacía inexplicable buena parte del hecho literario históricamente considerado y conducía a un maniqueísmo literario ideologizado», en tanto que «pasaba toda obra literaria por el rasero de su rentabilidad histórica más inmediata, es decir por su contribución a la lucha de clase» (1970: 18). La fundamental aportación que brindaba la *Crítica del gusto* residía, según Vázquez Montalbán, en la posibilidad que ofrecía de conciliar las aportaciones metodológicas de la crítica estructural sin renunciar a una comprensión histórica de la obra de arte, que legitimara e hiciera posible una noción de compromiso literario que pivotaba alrededor de la noción de *conciencia lectora estructural*, o sea, «un talante comprensivo de la literatura como un proceso autónomo (hasta cierto punto) dotado de su propia lógica interna, pero en última instancia siempre conectado con el contexto histórico general» (19). En efecto, en su libro, della Volpe había defendido un acercamiento crítico a la obra de arte literaria capaz de moverse desde la comprensión del plano conceptual, lógico y estructural, hacia el de la inmanencia e intraducibilidad del discurso poético, empezando por señalar la diferencia esencial entre la *universalidad* de la expresión artística, en contraste con la del discurso científico:

La búsqueda de lo universal, de la verdad, que es propia del discurso científico en general (y, en el caso de la filosofía, es una búsqueda tal que no admite ningún presupuesto sin problematizar ni resolver en lo universal), se realiza por medio de aquellos valores semánticos técnicos, y por tanto omnicontextuales (*prosaicos* puede decirse también, si se gusta de este adjetivo) que le son más adecuados en razón de su intercambiabilidad o heteronomía con la cual puede expresarse, y de hecho se expresa, la reflexión científica, cuyos géneros tienen que ser unívocos [...]. Por el contrario, la búsqueda de lo universal, de la verdad propia del discurso poético, se realiza por medio de aquellos valores semánticos llamados *estilísticos, contextuales-orgánicos*, que le son más adecuados en razón

de su autonomía, en la que pueden expresarse, y de hecho se expresan, la reflexión y la abstracción literarias, cuyos géneros, como veremos, tienen que ser *polisentidos* (polisemantemas) para poder ser *ocasionales, connotativos, libres* (1966: 115).

A pesar de operar esta distinción esencial entre los medios con que se alcanza la universalidad en el discurso filosófico-científico (valores semánticos prosaicos, omnicontextuales), y los que caracterizan al discurso poético (valores semánticos estilísticos, contextuales), della Volpe señala un punto de intersección ineludible entre los dos procedimientos, representado por la presencia de aquellas estructuras lógico-intuitivas que participan tanto del discurso científico como del discurso poético, y que orientan y organizan la descodificación del sentido del texto literario remitiendo, con mayor o menor intensidad, a una experiencia real anclada a un determinado contexto material e histórico. Della Volpe organiza esquemáticamente sus conclusiones de la siguiente manera:

1) Que la verdad o valor cognoscitivo de la poesía en cuanto discurso se orienta (como le ocurre a cualquier otro discurso) por imágenes-conceptos, esto es, por complejos lógicos-intuitivos, como queda de manifiesto por la presencia —indispensable— de una *estructura* (intelectualidad) o *significado* en todo producto o *fantasma* poético. 2) Que, consiguientemente, puesto que toda significación nos remite directa o indirectamente a la experiencia y a la historicidad y, por tanto, a un *quid* sociológico, se hace posible —y solo así— la fundamentación histórico-materialista de la poesía, la única que es aceptable por su carácter científico, antidogmático y antimetafísico. 3) Que, a pesar de ello, sólo el análisis de la componente semántica (verbal) de la poesía nos permitirá mostrar también la peculiaridad y la especificidad de ésta, y en qué sentido difiere el discurso poético del científico (79).

Una vez asentada sobre estas sólidas bases teóricas la legitimidad de un análisis histórico-materialista de la obra de arte, della Volpe señala los límites naturales en que dicho análisis debe moverse, consciente de que una comprensión histórica de la obra literaria ni abarca ni debe aspirar a abarcar su sentido global, teniendo que acompañarse siempre de un análisis del componente verbal, el único realmente responsable de la especificidad del discurso poético. A este respecto, insiste en la imposibilidad de una *traducción* inmediata y completa del *contenido poético* de la obra de arte a un determinado *contenido ideológico*, separado de su expresión artística específica,

traducción que siempre conduce al *gran equívoco* que consiste en confundir la *inmediatez semántica* de la palabra poética con una *inmediatez sinónima de intuición* o de *imagen pura*:

El *contenidismo* en general se aclara y supera teniendo presente que el llamado equivalente filosófico, sociológico o histórico del texto poético —si se le considera como lo que es en realidad, esto es, una paráfrasis (hasta acrítica) del pensamiento o llamado *contenido* poético en cuestión y, por tanto, una reducción de lo mismo (un *reducir a palabras pobres*, debe decirse) a términos de pensamiento o *de contenido* de la letra, de lo literal-material u omnitextual (fondo común, como sabemos, a la ciencia y a la poesía)— está destinado a entrar en contraste con el *pensamiento* o contenido poético cuya paráfrasis es [se propone ser] (189).

A partir de las observaciones teóricas hechas por della Volpe, resultaba evidentemente insostenible, a ojos de Vázquez Montalbán, un tipo de ejercicio crítico que enjuiciara la obra a partir de ciertos valores o *dogmas* decretados a priori sancionando, como lo hacían los críticos de la escuela lukacsiana, «la inutilidad de toda poética no útil para la transformación de la realidad, o que se limite a cumplir el requisito previo testimonial-crítico» (Vázquez Montalbán 1970: 21). Como ya se ha visto ampliamente en el caso de Goytisolo, Vázquez Montalbán entiende que, aunque en situaciones excepcionales —en su artículo no puede referirse directamente a la *excepcionalidad* de la realidad política peninsular, así que hace referencia, en cambio, a la literatura producida durante el fascismo italiano, o a la *literatura planificada soviética*—, la lógica interna de lo literario (y, podríamos añadir, también la del crítico que la interpreta) puede desvirtuarse para someterse a *unas metas revolucionarias urgentes*, al hacerlo contra una *hipoteca moral* que resulta insostenible a largo plazo, en tanto que la literatura debe obedecer, en primer lugar, a unos condicionantes lógicos internos y propios. Por estas razones, en línea con los instrumentos críticos proporcionados por della Volpe, Vázquez Montalbán reafirma la necesidad de encontrar una síntesis eficaz entre un acercamiento interno o inmanente a la obra literaria y uno extrínseco, diacrónico o histórico, cuyos elementos deben complementarse y retroalimentarse:

De ahí que una explicación científica o lo más científica posible del hecho cultural, precise la autonomía del conocimiento de un proceso específico, pero solo como conocimiento general del mismo. Es imposible una explicación última de la Literatura sin el concurso de la Historia económica,

social, política. Y es inútil un conocimiento y una valoración real del hecho literario a base de la aplicación de esquemas trasladados no ya del campo de las ciencias sociales, sino de la más coyuntural estrategia político-tribal (21).

Después de haber expuesto claramente su posición crítica, Vázquez Montalbán declara, no sin cierta solemnidad y sarcasmo, que considera oportuna la *muerte de todos los dogmas*, reafirmando con ello la necesidad de liberarse de todas aquellas *verdades excesivamente adquiridas y nunca distanciadas* que, «como un traje perenne que se nos pudre encima, llegan a turbar todo el equilibrio higiénico de la propia honestidad» (20). El objetivo de Vázquez Montalbán es, a través del *aggiornamento* teórico que le ha proporcionado della Volpe, encontrar unas nuevas coordenadas teóricas, estéticas y críticas que le permitan, sin abjurar de sus creencias políticas, enfrentarse al brusco viraje que estaba cumpliendo el campo literario peninsular de comienzos de los setenta que transitaba, como enloquecido, desde la *pesadilla estética* del realismo social de la década anterior hacia un experimentalismo que él no podía considerar sino *esnob*. En estas circunstancias, y sobre ello volveré con más detenimiento más adelante, Vázquez Montalbán no puede ni quiere agarrarse a la caduca y obsoleta ortodoxia marxista, ni a los dogmas estéticos de una crítica militante informada por verdades absolutas e incuestionables, que nunca pueden distanciarse de los intereses de una ideología predeterminada, y que sufren los mismos vaivenes a los que está sujeta la situación sociopolítica del país. Por otra parte, tampoco quiere renunciar a la posibilidad de pensar y plantear una noción de compromiso, en literatura, que sea respetuosa tanto de aquellos anhelos de cambio político que él considera justos e irrenunciables, como del valor específico (artístico) de la obra literaria. Por todas estas razones, no puede sino volver a interrogarse, con toda la honestidad intelectual de la que es capaz, sobre las condiciones de posibilidad de una literatura didáctico-revolucionaria que sea coherente tanto con la *muerte de los dogmas* cuanto con el tipo de planteamiento teórico que ha expuesto mediante el análisis de la propuesta hecha por della Volpe.

A la altura de 1970, Vázquez Montalbán ya tiene muy claro que, si bien considera que sigue siendo posible pensar en una literatura comprometida con la sociedad, esta ya no puede adoptar los registros expresivos convencionales del realismo social, sino que debe pasar por una *integración no ingenua* de los registros expresivos de la cultura de masas.

Dicha *subcultura* de agitación, «debería partir de un examen limitador de las claves lingüísticas convencionales del sujeto revolucionario [...] y debiera adaptarlas, mediante una manipulación técnica, al servicio de una cultura radicalmente crítica», según un proceso que empieza por «la investigación de las claves lingüísticas de la cultura de masas» (1970: 21). Esta *revolución copernicana* en el planteamiento de una literatura comprometida es indispensable, según Vázquez Montalbán, si se quiere salvar aquella brecha que siempre ha separado *el más llano de los novelistas sociales del más sofisticado lector proletario*, evitando no solamente las ingenuidades de un arte tan revolucionario en sus intenciones como falta de operatividad en sus realizaciones cuanto, hecho aún más grave, la impotencia de sus resultados, un arte que «sirvió, paradójicamente, para concienciar a la burguesía universitaria o ilustrada, pero no consiguió romper las barreras organizativas que la política cultural y *total* disponía entre el intelectual crítico y las masas», y cuyo resultado ha sido «una *mercancía cultural de izquierda*» (22). En el número monográfico que en 2022 la revista *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán* ha dedicado al autor barcelonés, Adriana Minardi explica cómo la doctrina de Gramsci es la que proporciona las claves fundamentales de la crítica cultural que emprende Vázquez Montalbán, aludiendo a la fuerza de persuasión sugestiva que poseen los géneros denominados *bajos* de la literatura y del arte, central en la estrategia de *retorsión* que prefigura en su artículo de 1970:

El efecto de lo popular supone asimismo la estrategia de retorsión, es decir, de la posibilidad de tomar un mismo campo semántico para dar vuelta las operaciones ideológicas. Gramsci se había planteado varias veces la necesidad de utilizar las formas y los temas de la literatura popular, enriquecidos por una intencionalidad transformadora (Minardi 2022: 27).

Pensar la obra de Vázquez Montalbán en su dimensión *política* supone, en su opinión, entender su comprensión del mecanismo de la contrahegemonía:

Gramsci, en esa línea, planteó una distinción entre *dominio* y *hegemonía*. El dominio se expresa en formas directamente políticas y en tiempos de crisis por medio de una coerción directa o efectiva. Sin embargo, la situación más habitual es un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales; y la *hegemonía*, según las diferentes interpretaciones, es esto o las fuerzas activas sociales y culturales que constituyen sus elementos necesarios. Hegemonía es un concepto que, a la vez, incluye otras dos poderosas nociones: la de *cultura* como *proceso social total* en que los hombres

definen y configuran sus vidas, y la de *ideología*, en cualquiera de sus sentidos marxistas, en la que un sistema de significados y valores constituye la expresión o proyección de un particular interés de clase» (Minardi 2022: 26).

Si Goytisolo consideraba que, desde la *marginalidad*, la obra de arte vanguardista podía provocar un choque en las expectativas del público lector, fomentando un proceso de adecuación a sus exigencias hermenéuticas que, tarde o temprano, redundaría en beneficio de un cambio social y político, Vázquez Montalbán no puede sino considerar utópico y voluntarista este planteamiento. Frente al *hermetismo* como opción de resistencia personal, Vázquez Montalbán elige la no menos controvertida alternativa que consiste en llevar a cabo una operación de paulatina apropiación de los códigos expresivos y de los temas propios de la cultura popular, recogiendo el mandato gramsciano que invitaba al intelectual a convertir la invisible hegemonía cultural ejercida por las instancias de poder, a través de la cultura de masas, en una herramienta *concienciadora* y *contrahegemónica* de liberación y subversión⁹¹. En la parte conclusiva de su artículo, aludiendo a la complejidad de esta tarea, precisa: «No caeré en la esperada ingenuidad de suponer que este acercamiento y aprehensión de la *estructura* del gusto popular es suficiente para solucionar la cuestión», en tanto que, para que articular este material en una propuesta crítica y vanguardista, «la aprehensión técnica de los condicionantes del gusto popular requiere una reconversión de este instrumental al servicio de una ideología diferente» (22). Será justamente el ensayo de esta difícil reconversión de la aprehensión técnico-estética de las estructuras del gusto popular en instrumento de lucha *contrahegemónica*, la que orientará sus experimentos literarios en los primeros años setenta, desde la *etapa subnormal* hasta el encuentro con el género policiaco y con el personaje del detective Pepe Carvalho.

⁹¹ José Colmeiro señala la importancia del pensamiento de Gramsci y, más en general, de la cultura marxista italiana en la obra de Vázquez Montalbán, que transita por la obra de Galvano della Volpe y llega hasta la escritura de Leonardo Sciascia. Véase, al respecto, el artículo de Vázquez Montalbán titulado «Italia y yo», en *El escriba sentado*, pp. 130-136; y, también, el capítulo de Colmeiro titulado «La conexión italiana. La novela posthistórica y los anacronismos necesarios: *O César o nada*», en *Crónica general del desencanto*, pp. 270-301. Por otra parte, me interesa señalar la cercanía entre el concepto gramsciano de *hegemonía* que describe Minardi y el bourdiano de *habitus*, que complementan la noción marxista de *ideología*.

3.4.2.2. *La ironía como refugio de la razón desencantada*

En el apartado anterior, a partir de la lectura de «Tres notas sobre literatura y dogma», han emergido los conceptos teóricos que Vázquez Montalbán, a la altura de 1970, ya había asimilado como elementos de un discurso propio, combinando la *sofisticada* crítica marxista de Galvano della Volpe con el programa ético-estético de transformación de la cultura de masas en instrumento de subversión contrahegemónica teorizado por Gramsci, empleando estos dos referentes teóricos como vías en las que encauzar su personal poética del compromiso literario. Por un lado, se demostraba partidario de abordar la obra de arte literario en su doble dimensión: como una realidad hasta cierto punto autónoma y autodeterminada, dotada de su propia lógica de desarrollo interno, y como entidad mundana en diálogo continuo e ineludible con la realidad material-histórica en la que surge y a la que remite. Por el otro, señalaba la urgencia de sacudirse de encima aquellas *verdades* nunca cuestionadas, aquellos dogmas que impedían repensar radicalmente la función y los códigos expresivos de una literatura comprometida que nunca había conseguido salvar la brecha que la separaba de su público lector. Como ya vimos en el caso de Goytisolo, la búsqueda de una mediación entre experimentalismo y compromiso, entre el impulso político orientado al cambio social y el anhelo vanguardista de renovación estética intrínseco a cualquier expresión realmente artística, no era un problema de fácil solución. Refiriéndose justamente a las dificultades de este crucial dilema, el crítico José Colmeiro señala cómo:

En sus inicios como novelista en la segunda mitad de los años sesenta, el autor, desconfiando de las propuestas unívocas y dogmáticas, era consciente por igual del debilitamiento del experimentalismo vanguardista y del agotamiento del realismo social. Situado en este callejón sin salida, al autor se planteaba el difícil problema de cómo conjugar su intento de compromiso con la realidad con un lenguaje nuevo no viciado. Por una parte, deseaba salir de la *pesadilla estética* del realismo social [...]; por otra parte, no quería caer en el mero experimentalismo vacío y cómplice al servicio de la reacción política. El experimentalismo por el experimentalismo resultaba una trampa, ya que el autor siempre fue consciente del poder integrador del sistema de cualquier forma de radicalidad experimental (Colmeiro 2014: 22).

La escritura de la *etapa subnormal* (1968-1974)⁹² se configura como un primer e incompleto intento de encontrar una solución a este dilema. La crítica coincide en describir el *Manifiesto subnormal* (1970) como: «una mezcla de manifiesto teórico revolucionario y programa vanguardista, en el que [Vázquez Montalbán] ataca[ba] todos los dogmas y todas las seguridades, invitando a dudar de la propia duda. La obra sostenía una furibunda autocrítica del intelectual, por la neutralización del espíritu revolucionario y los desencantos tras el reflujo de mayo del 68» (Colmeiro 2017: 362). El mismo Vázquez Montalbán, en numerosas ocasiones, ha proporcionado las claves para comprender la tendencia hermética que caracterizaba su *exordio* subnormal, admitiendo que su visión cáustica y crítica de la realidad tenía que ser entendida como una *confesión de escepticismo* sobre la función social de la novela que derivaba, entre otras cosas, de la constatación de la dificultad de seguir confiando en el poder mimético de la convención literaria, y en la imposibilidad de *ordenar el caos de la realidad* mediante procedimientos lógicos y racionales:

Todo este bloque de obras traducía el escepticismo ante la posibilidad de la convención narrativa, de que alguien pudiera creerse a aquellas alturas del desarrollo literario esa complicidad de verosimilitud que entraña una novela, eso de que un lector salga de la realidad, se meta en las páginas de un libro y, a partir de ese momento, reciba una propuesta alternativa de la realidad y que le sea verosímil con elementos estrictamente literarios. También confesión de escepticismo hacia la función social de la novela, a pesar de que, por mis propias obsesiones, el elemento político e ideológico constantemente aparezca también en mi escritura subnormal (1998: 139).

Hay, en efecto, un componente de derrota y de renuncia que emerge de la lectura del Vázquez Montalbán de la etapa subnormal, que deriva de la inicial incapacidad de encontrar una síntesis literaria entre el imperativo moral hacia el compromiso social de la literatura —del que Vázquez Montalbán nunca abdicó— y la constatación de la dificultad de adaptarlo a las nuevas coordenadas históricas en las que se encontraba la sociedad española del tardofranquismo, caracterizada por aquella *anestesia* descrita por

⁹² Adopto la cronología formulada por Georges Tyras, y ratificada por Colmeiro y por la mayoría de la crítica, tal y como la expone en el artículo titulado «Entre memoria y deseo: La poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán», en José Colmeiro (ed.), *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, Woodbridge, Tamesis, 2007, p. 105.

Goytisolo, que derivada del triunfo del bienestar y del fin de los grandes relatos emancipadores. La escritura subnormal se le presenta a Vázquez Montalbán, en este contexto, como el refugio natural para una razón desencantada, desorientada: «era la escritura lógica para tiempos de desorientaciones esenciales: derrota del izquierdismo intelectualizado en los diferentes mayos del mundo, bloqueo histórico de la izquierda real sometida a la lógica de la guerra fría y la *mutual deterrence*, voluntad del franquismo de sucederse a sí mismo, integración de la vanguardia intelectual como una chuchería del espíritu al alcance del consumidor de drugstore» (143).

Frente al fracaso y a la posterior desaparición de aquellos relatos emancipadores que dotaban a la Historia de un horizonte liberador, Vázquez Montalbán experimenta la frustración, ya analizada en el caso de Goytisolo, del escritor que es llamado a elegir forzosamente entre dos alternativas que se demuestran igualmente insuficientes: nihilismo o ensimismamiento. Según Vázquez Montalbán, para el escritor enfrentado al presente totalizante y totalizador que deriva del fin de la Historia, la alternativa estética parece darse exclusivamente entre una escritura ensimismada o un disenso radical: «Lo más seguro es ensimismarse, encerrarse con el único juguete del merodeo verbal o constatar el malestar por la insuficiencia de la ciudad democrática con toda clase de distanciamientos relativizados [...]. Por el primer camino la bondad del discurso es la única Bondad posible y por el otro se está en condiciones de señalar el Mal, pero no el Bien» (1998: 92)⁹³. El problema de una literatura que se instala de pleno en el reconocimiento del fracaso de la razón, es que resulta ineficaz para articular una crítica

⁹³ No hay manera más sintética y más eficaz de señalar la distancia que separa el discurso de Vázquez Montalbán no solo del radical divorcio planteado por Benet, sino del *hermetismo* de Goytisolo —en que la bondad del *discurso* es la única Bondad posible—, y también de la crítica negatividad de Ferlosio mediante la cual, como ya se ha visto, el escritor está en condiciones de señalar el Mal, pero no de decir el Bien. Por lo que respecta a la relación con la obra de Goytisolo, si aún en 1971 en un artículo publicado en *Triunfo*, Vázquez Montalbán asimilaba las novelas de Goytisolo a la estética *subnormal* —claramente desplazada hacia el polo de la experimentación lingüística y de la vanguardia estética—, afirmando que «tanto *Señas de identidad* como *Reivindicación del conde don Julián* son obras subnormales, escritas por un subnormal» (1971: 63), a distancia de apenas tres años, con la creación de Carvalho, abandonará definitivamente el camino emprendido por Goytisolo, acercándose deliberadamente a un registro expresivo más próximo al entendimiento del público lector.

constructiva del presente, en tanto que solo permite señalar el Mal, decir lo que *no está bien*. Vázquez Montalbán recurre a los célebres versos de la *Tierra baldía* de T. S. Eliot, *Tú solo conoces un puñado de imágenes rotas sobre las que se pone el sol*, para expresar la postración del intelectual que admite la imposibilidad de un conocimiento total, que el poeta «plasma en un montón de imágenes arruinadas sobre las que el sol subraya la impresión de crepúsculo del optimismo del conocimiento» (2013: 137). Sin embargo, mientras en el caso de Eliot aún era posible concebir una salida redentora, marcada por el horizonte mesiánico que le brindaba al poeta su fe católica, en el caso de los escritores agnósticos, entre los que se incluye Vázquez Montalbán, es forzoso reconocer que «el fideísmo muere en literatura con el hundimiento del realismo socialista [...], en su lugar queda el nihilismo o el relativismo, el primero mayoritariamente escorado hacia el ensimismamiento, el subjetivismo, el refugio de la conciencia y la escritura en la madriguera de la verbalidad. En cuanto a los relativistas, normalmente hemos recurrido a la ironía, cuando no al sarcasmo» (137). Vázquez Montalbán nunca abrazará el camino del nihilismo, ni tampoco enfilará la senda de un experimentalismo destinado, tarde o temprano, a convertirse en *chuchería del espíritu*, en una de aquellas vanguardias que los burgueses *consumían como rosquillas* (Vázquez Montalbán 1968: 112). A lo que sí se entregará en los escritos de la *etapa subnormal* es a un radical relativismo que se expresará mediante la ironía⁹⁴ y el sarcasmo, expresión

⁹⁴ El concepto de ironía que maneja Vázquez Montalbán se inspira en la lectura de la obra del crítico canadiense Northrop Frye, a cuyas obras fundamentales —*Anatomía de la crítica* y *La estructura inflexible de la obra literaria*— se refiere explícitamente en distintas ocasiones. Frye emplea la definición de ironía que había proporcionado Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, donde comparaba en calidad de caracteres opuestos, el *eirôn* al *alazôn*, describiendo el *eirôn* como el hombre que se menoscaba a sí mismo, y el *alazôn* como el hombre *vanaglorioso*, que se alaba a sí mismo. Paradójicamente, afirma Frye, el *eirôn* es el que se vuelve inatacable frente a cualquier crítica, justamente en virtud de su aptitud irónica. En opinión de Frye, en efecto, el prototipo del inatacable sujeto irónico, en la tradición del mundo occidental, es representado por la figura del filósofo Sócrates, quien pretendía tan solo saber de no saber nada. Un hombre de la clase de Sócrates, según Frye, se vuelve invulnerable a cualquier ataque justamente en virtud de la radicalidad de su postura irónica (Frye 1991). De la misma manera, el escritor irónico puede aprovechar este refugio de invulnerabilidad que le confiere la ironía y, desde la distancia adquirida merced a su renuncia a participar *con seriedad* al juego social, permitirse lanzar sus críticas, tanto más descabelladas y cáusticas cuanto más irónico es el tono del emisor del mensaje. Una vez más, es imposible no señalar la figura de Ferlosio y su radical crítica demoledora como refugio irónico para

del escepticismo de un autor que ha puesto momentáneamente entre paréntesis todas las posibilidades expresivas a su alcance. Como señalan en más de una ocasión Gracia y Ródenas, ante el panorama desalentador de la época «escribir exigía quebrantar toda norma, mezclando alegre e intencionadamente géneros y registros, poesía y política, vanguardismo elitista y tonadilla de verbena» (2011: 590). En efecto, en los escritos subnormales, el programa estético que Vázquez Montalbán había esbozado en su artículo de 1970 —la renovación de los registros expresivos de la literatura revolucionaria mediante la integración de las estructuras del gusto popular—, solamente está presente de forma parcial: lo popular emerge, pero solo como elemento del *collage* o del *pastiche*, como uno de los sonidos caóticos que integran aquella polifonía de voces en la que se sobreponen, en un mismo plano expresivo y de forma desordenada, las absurdas opiniones, caducas y ya faltas de vigencia, de un intelectual marxista ortodoxo que ya no cree en lo que afirma, alternadas a poemas que son anuncios publicitarios o listados de la compra, y a otras manifestaciones de la imperante cultura popular.

Sin embargo, hay que tener presente que, al mismo tiempo que presenta el hermético, irónico y cáustico *Manifiesto subnormal* —síntesis provisional y de alguna manera imperfecta entre desencanto de la razón y vanguardismo literario—, Vázquez Montalbán redacta los artículos de su *Crónica sentimental de España*, en los que utiliza «los materiales de la cultura popular con el mismo respeto sacro con el que un poeta culto podía utilizar los referentes adquiridos en la biblioteca de su padre, su abuelo, hasta su tatarabuelo» (Vázquez Montalbán 1998: 135). En estos escritos la técnica del *collage* se presenta ya como una solución estética y formal, en la que Vázquez Montalbán resuelve la tensión entre la imposibilidad de un conocimiento total de la realidad y una propuesta literaria unitaria:

La técnica del *collage* utilizada en mi poesía, en mis escritos periodísticos, en *Crónica sentimental de España* [...] es la expresión formal de la duda sobre la posibilidad del conocimiento y la percepción total de la realidad, así como un voluntario choque de códigos resueltos en la armonía de la propuesta

ejercer una inatacable constatación de la irracionalidad del mundo y de la sociedad. El precio de un tal distanciamiento irónico no podía pasarle desapercibido a Vázquez Montalbán, tan interesado en articular una crítica constructiva y operativa de la realidad.

literaria. No adopto el *collage* como trasunto de la descomposición de mi mundo burgués, que no lo tenía, sino como intento de recuperar los fragmentos rotos de la conciencia total (1998: 136).

Mediante este ejercicio literario de recuperación de los fragmentos de las propias señas de identidad subcultural y de reconstrucción de una sentimentalidad colectiva bajo el franquismo, en que la *expresión de la duda* se resuelve en la *armonía de la propuesta literaria*, Vázquez Montalbán se dota de un elemento conceptual fundamental, que le permitirá finalmente operar aquella síntesis tanto buscada entre desencanto y compromiso: la *memoria*. En un artículo dedicado a la importancia del compromiso político en la trayectoria literaria de Vázquez Montalbán, Colmeiro refuerza esta lectura, apuntando justamente a la confluencia de la literatura y la cultura popular *en la memoria* como elemento que permite aquella «superación de las tradicionales barreras elitistas construidas por los árbitros culturales de la hegemonía» (2007: 5), paso previo para la subversión contrahegemónica de la cultura de masas que Gramsci había teorizado en sus escritos, y que Vázquez Montalbán consideraba indispensable para adecuar el compromiso literario a las nuevas circunstancias socioeconómicas de la sociedad española postfranquista. El mismo Vázquez Montalbán nos ofrece el relato de este apasionante momento iniciático de búsqueda:

Paralelamente a mis poemas o mis análisis sobre la sentimentalidad colectiva mezclando lo subcultural con lo cultural, balbuceo mi propia teoría sobre lo que escribo a base de analizar lo que ya he escrito. Recuerdo que ya en la cárcel redacté unas notas muy críticas sobre la estética sociologista al uso, bajo la influencia de la lectura de *Crítica del gusto* de Galvano della Volpe [...]. Yo teorizaba mientras mis manos tecleaban la máquina de escribir, y la teoría era como un valor añadido invisible pero que yo notaba secretamente actuante, condicionador. Si yo suponía teóricamente la muerte de la novela, lógicamente mi primer ciclo novelístico va a escribirse desde un gran escepticismo sobre la posibilidad de escribir novela. Puse por escrito esta presunción en un falso ensayo, *Manifiesto subnormal* (137).

En este fragmento se aprecia la profunda coherencia y la sinergia de esfuerzos que caracterizan los iniciales tanteos que Vázquez Montalbán iba dando en distintas parcelas de su escritura, y que encontrarán una primera síntesis eficaz en la transformación del guardaespaldas protagonista de la anti-novela *Yo maté a Kennedy* (1972) en el detective Pepe Carvalho, protagonista de *Tatuaje* (1974), un personaje inverosímil en la realidad,

pero verosímil en la ficción, que le resuelve a Vázquez Montalbán el problema del punto de vista sobre la realidad y le abre el camino a la elaboración de todo un ciclo de novelas-crónicas de la sociedad, sin obligarle a recaer en un realismo testimonial, mimético y *representativo* sino, más bien, *revelador*. El escritor barcelonés relata de la siguiente manera el providencial *hallazgo* de la figura de Carvalho, protagonista de una novela que, según ha contado el mismo Vázquez Montalbán en muchas ocasiones, había escrito en quince días⁹⁵, aceptando una apuesta lanzada durante una noche de borrachera con los amigos Frederic Pagès y Pepe Batlló:

Lo que empezó siendo una frivolidad, la escritura de *Tatuaje*, se convirtió para mí en la evidencia de que había encontrado una posibilidad estratégica para lo novela crónica y crítica. Agotados los recursos de los diferentes realismos, el referente muy modificado de la novela negra norteamericana me servía para describir la crónica de una sociedad compleja, conflictiva, competitiva, urbana, una sociedad, como la española de los años setenta, abocada ya al deliro neocapitalista y parademocrático, dependiente de la doble verdad, la doble moral y la doble contabilidad del capitalismo avanzado (145).

El posterior encuentro de Vázquez Montalbán con la obra del escritor siciliano Leonardo Sciascia será decisivo para dotar de un profundo sentido ético y político esta operación de *radiografía* del presente, que llevará a cabo mediante la adopción de la convención del género policiaco, recorriendo el camino abierto por el escritor siciliano en busca de *un orden que no implique desorden* y que empiece justamente por constatar el desorden como paso previo.

⁹⁵ Georges Tyras recoge la anécdota en su libro de conversaciones con Vázquez Montalbán, titulado *Geometrías de la memoria*: «Nos pusimos a maldecir la mierda de literatura que nos machacaba entonces, que no había quien la leyera y era insoportable, unos textos que no valían un pito y se refugiaban en la excusa de la experimentación, el posbenetismo y todo lo que dio lugar después, incluida la novela de metafísica. Ya en plena borrachera yo dije: “Lo que hay que hacer son novelas de policías y ladrones”, y “Yo escribo una novela así en quince días” y otro contestó: “Me apuesto lo que quieras que no eres capaz”. En fin, una conversación de borrachos. Entonces acepté el desafío y me fui quince días a La Garriga [...]. Escribí *Tatuaje* en quince días. Lo cual pienso ahora que se nota bastante» (Tyras 2003: 89-90).

3.4.2.3. *Sustraer la memoria a la inquisición del presente*

Con *Tatuaje*, primera novela de la saga detectivesca del ciclo Carvalho, Vázquez Montalbán comienza una operación de lectura crítica e histórica del presente, una lectura tanto más urgente y necesaria cuanto más rápida veía a su alrededor la imposición de aquel presente totalizante y totalizador en que el *nuevo orden* socioeconómico había instalado la sociedad española:

Estamos ya en esa ciudad democrática que nos ha traído la transición, por la cual la sociedad civil apostó durante largos años, y deberíamos asumir la amenaza de una nueva inquisición. Leonardo Sciascia advirtió que estábamos implicados en una lucha a muerte entre el presente como inquisición frente a la memoria. Conflicto no inocente, porque la memoria significa conservar el recuerdo de cuáles eran nuestros deseos personales y colectivos y la lista de los culpables de las frustraciones personales y colectivas. El instalarse en el presente significa, de hecho, declarar la inutilidad de cualquier tipo de deseo (1998: 95).

Esta lucha por *sustraer la memoria a la inquisición del presente* y no instalarse en el presente se veía complicada por el hecho de que, al final de la larga dictadura de Franco, los escritores españoles —y Vázquez Montalbán con ellos— aún sentían que podían escribir *ratificados y reconfortados por el skyline de aquella ciudad democrática* que había sido el objetivo de todas las luchas previas a su advenimiento y que, por lo tanto, aún exhibía *una cierta impunidad de síntesis entre memoria y deseo*, aunque inmediatamente, como una sombra amenazante, se impusiera *la mirada de la inquisición al servicio del filisteísmo internacional y propio*, contra cuya hegemónica presencia Vázquez Montalbán esperaba que pudiese arrancar «un salto cualitativo y creativo sobre la base de rehistorificar la postmodernidad» (Vázquez Montalbán 1998: 93). Como ya he mencionado, la memoria —que reaparece de forma recurrente en los ensayos de Vázquez Montalbán, a menudo dentro del binomio eliotiano integrado por *Memoria y Deseo*⁹⁶—, constituye el motor de la novela-crónica que el autor realiza

⁹⁶ Sobre la centralidad de estos dos términos en la obra de Vázquez Montalbán, escribe Colmeiro: «estos dos términos pueden definir el eje principal de toda su obra, como manera de percibir, comprender y transformar la realidad, y son temas constantes que definen el núcleo intelectual, moral y emocional de su obra. Mezclando memoria y deseo, Vázquez Montalbán cumple la función dual del archivero y del visionario: en su obra se mezclan crónica y utopía, la reconstrucción del pasado y la construcción del

gracias a la invención del personaje de Carvalho, abriendo una tercera vía en aquella insatisfactoria alternativa binaria que contraponía el nihilismo al ensimismamiento, que le permite a Vázquez Montalbán conciliar finalmente su exigencia de compromiso político con la necesidad de una renovación estética orientada hacia la apropiación de los códigos expresivos de la literatura popular. Es el mismo Vázquez Montalbán quien, al volver a reflexionar sobre su trayectoria artística, situándose en el contexto de la Transición y del *franquismo terminal*, escribe:

Frente al escapismo del canon bajo el franquismo terminal, la primera etapa de la transición y primeros años de la democracia, dejando de lado las piruetas tecnológicas de un mal asimilado estructuralismo, la única alternativa de vanguardia fue la oferta de la novela policiaca española [...]. Una parte de los escritores nos dedicamos al experimento de una novela policiaca de ruptura por la necesidad de recuperar la confianza en la narratividad tras la crisis del realismo social [...]. No se hizo en España nada que no se hubiera ensayado ya en Europa, donde algunos autores habían aprovechado la estrategia narrativa, e incluso la arquitectura convencional de la novela policiaca, para desarrollar una complejísima literatura al servicio del conocimiento social, psicológico y político (1998: 85)⁹⁷.

Como ya se ha visto, antes de esta operación de recuperación y aprovechamiento por parte de algunos escritores españoles del tardofranquismo y de la Transición de la estrategia narrativa y de los códigos convencionales del género policiaco, habían sido los escritores del realismo social los que habían conseguido mantener viva *la llama de la memoria y de la vanguardia*, en medio del paisaje desolador del franquismo de los

futuro» (2013: 21). El mismo Vázquez Montalbán llegará a afirmar: «descubro que he escrito siempre en esta disyuntiva, convocado por las voces de sirena de la memoria personal y coral de los perdedores de la guerra civil y abierto a la esperanza del futuro» (1998: 130).

⁹⁷ Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà, en «Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto» (2013), han señalado la fundamental aportación de Vázquez Montalbán a la creación de una «tradición en español de novela negra realista, crítica y desencantada capaz de cuestionar el mundo en el que vivimos» (2013: 60). En la misma línea, José María Izquierdo sitúa a Vázquez Montalbán dentro de una corriente de pensamiento ajena a la Posmodernidad y más próxima a una Modernidad repensada, afirmando que, «por su uso del collage, de la multiplicidad discursiva, del diálogo autor/personaje, de la distancia irónica y de la ruptura de los límites de géneros hay que clasificarlo como autor de un tipo de literatura ajena por completo al ensimismamiento metatextual, una literatura comprometida con su tiempo» (Izquierdo 2004: 101).

años cincuenta. Vázquez Montalbán no deja de señalarlo, a despecho del descrédito, desprestigio y parcial olvido que el realismo social sufría en aquel entonces. Como ya se ha visto, él reconoce abiertamente su *fidelidad ética y estética* al «realismo social, extraña coincidencia entre vanguardia literaria y vanguardia ideológica [...]. Una literatura de resistencia, que trataba de filtrar mensajes críticos contra el franquismo y una visión alternativa de la realidad falsificada por la cultura oficial del franquismo. Pero también vanguardia estética porque construía un lenguaje alternativo a los códigos lingüísticos oficiales» (1998: 128). En opinión de Vázquez Montalbán, los poetas y novelistas del realismo social habían tenido el mérito de *recuperar la memoria*, forcejear con la realidad y hacer una *propuesta de futuro en el territorio del deseo*, una propuesta que, en tiempos de censura franquista, solamente podía articularse a través de un lenguaje elíptico y alusivo. Estas manifestaciones de aprecio no impiden, como ya se ha visto, que Vázquez Montalbán señale los límites de la empresa realista, que consistían en haber desvirtuado la relativa autonomía de la literatura. Sin embargo, más allá de estos límites, lo que volvía definitivamente inoperativo y obsoleto el anterior repertorio expresivo realista y, con ello, la noción de compromiso al que iba asociado, eran las diferentes coordenadas sociales e históricas en las que se situaba el escritor de la nueva *ciudad democrática*. Refiriéndose a su trayectoria personal, Vázquez Montalbán explica cómo, una vez superado el primer momento de radical escepticismo delante de las posibilidades expresivas de la novela, que corresponde con la etapa subnormal que se ha analizado en el apartado anterior, en el momento en que siente la necesidad de introducir un tipo de novela-crónica de lo que está ocurriendo, no puede acudir de ningún modo al repertorio realista:

yo no quiero acogerme a los modelos del realismo, completamente quemados y ultimados [...] no debo acogerme a la lógica de un realismo de carácter naturalista, tampoco del social que ha acabado como estética de estado en los países socialistas [...]. Cuando yo quiero hacer una novela crónica no puedo acogerme a ninguna de estas pautas y en cambio considero que, utilizando determinados instrumentos de la novela negra policiaca norteamericana, dispongo de elementos que me permiten afrontar la convención de un relato de carácter realista. Porque la novela negra norteamericana es una poética a la medida de la descripción de una sociedad que ya se parece mucho a lo que es la española en los años en los que yo hago esta operación. Esa sociedad neocapitalista, hipercompetitiva, durísima, donde definitivamente predomina la cultura urbana sobre la agraria (1998: 86).

En el momento en que, con la muerte de Franco, desaparece aquella que los marxistas definían la *contradicción de primer plano* y, con ella, parecen difuminarse definitivamente también las otras grandes y pequeñas contradicciones de fondo, momento que coincide con el desarrollismo económico que instala de pleno la sociedad española en la era neocapitalistas, el forcejeo con la realidad y la pugna por un futuro alternativo resultan incluso más difíciles de articular que bajo la censura franquista, exigiendo que el intelectual se dote de nuevos instrumentos expresivos:

En las nuevas coordenadas políticas e históricas se trata de desenmascarar a un nuevo y peligroso contrincante ideológico, que podríamos identificar con un cierto pensamiento posmoderno predicador del final de las grandes narrativas, pero que constituye en sí mismo una gran narrativa totalizante de la que es muy difícil escapar» (Colmeiro 2017: 367).

Vázquez Montalbán encuentra en las convenciones del género policiaco «un patrón narrativo bien establecido, para alcanzar el doble objetivo de superar la fosilización del realismo y restablecer la viabilidad de una crítica social sin pretensiones mesiánicas» (Gracia y Ródenas 2011: 697). La escritura de Sciascia le proporciona el *antídoto* frente a la narración totalizante que predomina en la ciudad democrática, viendo en el escritor siciliano el modelo de una escritura crítica cuyo eje es la recuperación no ingenua del uso de la racionalidad, de una racionalidad que ya ha sobrevivido a todos los *naufragios de una razón sistemática y totalizadora*, y que funciona como hipótesis de partida «para descubrir la inmensidad del desorden que se nos trata de ofrecer como orden inevitable, un orden tan inevitable como el presente» (Vázquez Montalbán 2009: 134). Se trata, retomando las ya citadas palabras que Sciascia emplea en *El teatro de la memoria* (1981) —y que fascinan enormemente a Vázquez Montalbán—, de *sustraer la memoria a la inquisición del presente*, desactivando el mecanismo perverso que convierte la memoria en ruido y el futuro en un recordatorio de toda insatisfacción, en una peligrosa utopía. Es en virtud de esta concepción de la memoria que el autor barcelonés no se convierte nunca en un melancólico renunciatario, ni en un destructivo o rabioso contestatario. Al comentar la fidelidad de Vázquez Montalbán a la noción de compromiso, Colmeiro señala justamente cómo, a pesar de ser extremadamente consciente de los repetidos fracasos del intelectual comprometido a lo largo de la historia, así como de la casi imposibilidad de devolverle al escritor una función social

preminente en la sociedad contemporánea: «su postura está muy lejos de llegar a la claudicación, la resignación o la mutación ideológica, caso de tantos otros intelectuales españoles comunistas y antifranquistas de otro tiempo, que acabaron pasándose a servidores del poder» (2017: 355). Tengo para mí que esta circunstancia se explica, al menos en parte, teniendo en cuenta el funcionamiento específico de la *memoria* que anima el proyecto literario de Vázquez Montalbán, una memoria que no puede conducir ni a la nostalgia ni a la melancólica resignación, en tanto que no busca revivir el pasado como forma de evasión del presente y de renuncia al futuro, sino con la intención opuesta de reactivar aquellos anhelos pasados que no se han cumplido y que siguen configurándose como futuros alternativos a la espera de poderse actualizar y convertir en presente⁹⁸.

Por esta razón, antes de concluir este apartado, considero oportuno hacer un breve *excursus* en el que voy a referirme esquemáticamente a un artículo del crítico alemán Peter Szondi, titulado «Hope in the Past: On Walter Benjamin» (1961), en que Szondi estudia el funcionamiento de la memoria en la obra de Walter Benjamin, destacando su distancia con respecto a la poética de la memoria que articula Proust en la *Recherche*, y formulando una interpretación de su función especialmente afín a la que es operativa, en mi opinión, en el discurso de Vázquez Montalbán. El análisis de Szondi parte de una anotación contenida en una carta de Benjamin dirigida a Adorno, en la que Benjamin le comunica que no quiere leer ni una palabra más de la obra de Proust de la que necesita para su trabajo de traducción —se trata, justamente, de la traducción de *À la recherche du temps perdu*—, por miedo a incurrir en una *dependencia adictiva*. Szondi comenta, entonces, un fragmento de Benjamin extraído de *Sobre la infancia en Berlín hacia 1900* (1950), para formular una primera hipótesis interpretativa acerca de la necesidad manifestada por Benjamin de tomar distancia con respecto a la obra de Proust. En *Sobre la infancia en Berlín*, Benjamin reflexiona acerca de los recuerdos de la infancia y

⁹⁸ En este punto, la reflexión de Vázquez Montalbán se acerca a la del Ferlosio del pregón de Villalar que, como se ha visto, cifraba la función del pensamiento crítico en su obstinada voluntad de deplorar lo acontecido y desear siempre que *hubiera acontecido de otro modo*. En el caso de Vázquez Montalbán, sin embargo, la *memoria* que es responsable de reactivar este *deseo* de que las cosas hubieran acontecido de otro modo, no conduce nunca al silencio, ni a la demoledora negatividad en la que se instala el pensamiento de Ferlosio.

escribe: «Like ultraviolet rays, memory points out to everyone in the book of life writing which, invisibly, glossed the text as prophecy» (citado en, Szondi 1986: 134). La memoria es definida aquí por Benjamin como un mecanismo que se dirige hacia aquellos momentos proféticos en los que el futuro es anunciado por primera vez al niño, dejando en sus recuerdos *glosas invisibles al margen del texto de la vida*. A partir de esta observación, Szondi articula su interpretación del concepto de memoria con el que trabaja Benjamin, en evidente contraste con la manera de entender los viajes en el tiempo pasado que concibió Proust: «Unlike Proust, Benjamin does not flee the future. On the contrary he deliberately seeks it out in the emotional turmoil of certain childhood experiences [...]. His lost time is not the past but the future» (135). El tiempo perdido de Benjamin, argumenta Szondi, no es el pasado sino el futuro. Szondi destaca un elemento fundamental, que tiñe de ambivalencia el rescate epifánico del tiempo perdido en Proust, y que es completamente ausente en la poética de Benjamin: el sujeto, en la obra de Proust, experimenta una felicidad profunda y plena merced a la epifánica irrupción del pasado, sin embargo, después de este instante de plena felicidad, se produce la terrible constatación de que, fuera de estos breves momentos, el pasado está perdido para siempre. El sujeto no puede escapar del inexorable paso del tiempo, del futuro que le atiende y, finalmente, de la muerte. Por el contrario, continúa Szondi, en la obra de Benjamin, este deseo de escapar del tiempo está completamente ausente, en tanto que la memoria opera de una forma muy distinta:

Proust sets off in quest of the past in order to escape from time altogether. This endeavor is made possible by the coincidence of the past with the present [...]. Its real goal is escape from the future, filled with dangers and threats, of which the ultimate one is death. In contrast, the future is precisely what Benjamin seeks in the past [...] Benjamin listens for the first notes of a future which has meanwhile become the past. Unlike Proust, Benjamin does not want to free himself from temporality; he does not wish to see things in their ahistorical essence. He strives instead for historical experience and knowledge (153).

Creo que existe una afinidad profunda entre el funcionamiento de la memoria que Szondi detecta en los escritos de Benjamin, entendida como un mecanismo de rescate de aquellos trozos de *futuro perdidos* capaces de generar una experiencia y un conocimiento históricos en el sujeto —*historical experience and knowledge*—, y la

invitación de Vázquez Montalbán a reactivar, mediante el arte y la literatura, nuestra memoria personal y colectiva, para que podamos *conservar el recuerdo de nuestros deseos*, en vez de instalarnos definitivamente en el presente y *declarar la inutilidad de cualquier tipo de deseo*. En estas consideraciones, resuena claramente el eco de la afirmación contenida en la *Teoría estética* de Adorno, según la cual *la obra de arte es una promesa de felicidad que se rompe*, que cifra la utilidad social y revolucionaria del arte justamente en su capacidad de dotar de apariencia sensible aquello que no tiene apariencia, visibilidad y existencia, de recordarnos aquello que no se ha realizado, pero *podría* haberse realizado y, por consiguiente, aún podría llegar algún día a realizarse. La obra de arte se configura, así, como la intersección problemática entre pasado, presente y futuro: manifestación sensible de una felicidad deseada y anhelada que, finalmente, no se ha cumplido más allá de la realidad circunscrita del contexto estético. Ya no estamos en presencia de un horizonte mesiánico de cambio social que puede ser inducido mediante la práctica artística, pero tampoco de la obligada renuncia a los anhelos revolucionarios que la *inquisición del presente* tiende a postular, liquidándolos como *ruido inútil*. Vázquez Montalbán encuentra en la *memoria* un mecanismo que permite que el arte literario nos siga recordando aquello que podría haber sido y no fue, que nos siga recordando que algún día habíamos deseado algo que no ha llegado a ser. La *popularización de la vanguardia* que Vázquez Montalbán lleva a cabo a partir de 1974, integra esta dimensión de la memoria en un lenguaje y un esquema genérico accesibles al público lector, renunciando estratégicamente a la radicalidad destructiva del lenguaje planteada por Goytisolo, en beneficio de una (tal vez quimérica) literatura contra-hegemónica de masas⁹⁹.

⁹⁹ En las conclusiones, tendré modo de explicar en qué sentido sugiero que el intento de Vázquez Montalbán de popularizar la vanguardia puede resultar *quimérico*. De momento, baste tener presente lo que concluye Femenías, a propósito de la *laxitud* que adquiere el término *vanguardia* en sus escritos. En un mundo sometido a la revolución constante del mercado, «la exigencia de radicalidad formal pierde peso frente a la combinación de destreza técnica y compromiso. La inconcreción del uso no era sino reflejo de su propia evolución tras la etapa subnormal, cuando el propósito de emplear géneros populares para ofrecer contralecturas exploró las posibilidades del éxito de consumo (y rentabilidad) de la novela negra» (Femenías 2023: 157).

CONCLUSIONS

In accordance with the framework outlined in the introduction, this thesis has been structured into two main sections. In the first section, I have highlighted some simplifications which characterize the discourse of the main advocates of *social realism* in the Peninsular literary field of the 1950s, against the backdrop of the theoretical complexity inherent to the concept of *literary realism*. In the second section, I have examined the literary poetics that Benet, Sánchez Ferlosio, Martín Gaité, Goytisolo, and Vázquez Montalbán began to formulate from the second half of the 1960s, presenting them as distinct forms of rejection of the theoretical deficiencies —as well as the aesthetic, political, and social inefficacy— of the social realist approach. It is only by articulating the relationship between the results obtained in these two sections that it should ultimately be possible to appreciate the validity of the hypothesis that has animated my research, assessing the value of studying the emergence of these poetics as a collective phenomenon and analyzing them in opposition to the previous aesthetic paradigm.

As regards my methodology, I have presented the arguments in favor of the decision to approach my study through an *historical critique of poetics*, highlighting the advantages of addressing the discourses at issue at a level of abstraction allowing for the detection of patterns and similarities amongst heterogeneous phenomena. This strategy has allowed me to group the poetics of Benet, Ferlosio, Martín Gaité, Goytisolo and Vázquez Montalbán under the common denominator of their opposition to the previous aesthetic paradigm. Similarly, by introducing the concept of a *dominant* formalized by Roman Jakobson, I have explored the opportunity to select, for each author, an aspect of the relationship between author, work, world, and reading audience from which to organize my analysis of the entirety of their literary reflections. The selection of such predominant aspects is justified not only on its relevance within each author's work, but also on its pertinence concerning the specific aim of this research. I have sought to carve out an *intermediate space of analysis between theory and history* with the aim of understanding the connection between theoretical discourses and the concrete configurations of the literary field of the era, avoiding assessing the aesthetic proposals

of the five authors under study exclusively from the *abstract void of theory*. Finally, by introducing some of the central concepts from Bourdieu's sociology of art and from one of his more prominent scholars, Gisele Sapir, I provided myself with the essential tools to explore the aesthetic, political, and social dimensions of the analyzed discourses, while acknowledging the influence of those particularly *burdensome anomalous factors* brought by the existence of the Francoist dictatorship.

In the first chapter of the initial section, addressing the difficulty of defining the concept of literary realism, I have focused on the multitude of uses and significations that the term has acquired in literary criticism, highlighting the consequent challenge of presenting a comprehensive taxonomy of its various meanings. Jakobson, in an initial attempt to bring order to this matter, identifies at least five meanings of the term which often partially overlap and intersect one another in a disorderly manner. Of these five meanings, the first two are especially significant, as they point towards an interpretation of realism that recognizes it both as a movement of the work towards reality (A) and as a process that only culminates with the reader's recognition of the work's realism (B). Jakobson also introduces a third meaning (C), which directly associates realism with certain formal features of nineteenth-century French realism. From (C) Jakobson then derives other three meanings he identifies as sorts of corollaries. Delving deeper into the theoretical intricacies of defining literary realism, I have highlighted how Darío Villanueva resolves the apparent opposition between the first two meanings of the concept (A and B) as outlined by Jakobson, by introducing the notion of *intentional realism*. In line with what Lázaro Carreter maintained when referring to the existence of a *broad repertoire of realism* and the need to pay attention to changes and transformations in the perception of what is considered *realistic* throughout history, Villanueva understands that the phenomenon of realism cannot be addressed without taking into account the reader of the text and his evolving response to textual stimuli. Therefore, he proposes an approach which integrate the analysis of textual devices within a dynamic of pragmatic and social interactions, a dynamic which completely unfolds only in the act of reading.

With the intention of shading some light on this complex *historical* and *social* dimension of literature, I have made a distinction between theoretical approaches that are concerned with the social aspect of literary works and those that solely emphasize a work's capacity to be an objective reflection (*reflejo*) of the socio-political reality of its era. In my investigation, I have adopted the theoretical perspective to which Bourdieu is ascribed, which posits that works of art neither reflect nor represent the social structures of a particular society or time. Instead, they *unveil and simultaneously conceal* them, through a process analogous to that which occurs in the *social field* in which the author and the reader are engaged. From this perspective, I have addressed the specific characteristics of literature that predispose it to be conceived as a potential instrument for political and social change, particularly in those contexts where the autonomy of the cultural field is limited or weakened by external interference, as it was the case with Peninsular literature under Franco's regime. In this regard, I have briefly introduced some considerations from Marie-Laure Ryan about the distinction between those media of artistic expression that are capable of pointing to *facts* and those that, instead, since they do not rely on language (or rely on it to a lesser extent), do not possess the same referential power and are only capable of producing *fiction*. Ryan notes that literature, constructed with language, possess the ability to allude to a *fact* by means of a preposition, either affirming or denying a particular *state of affairs* in the world. This attribute constitutes literature as the artistic medium that can most effectively transcend—and sometimes obscure or blur—the barrier that separates *facts* from *fiction*.

Taking as an *exemplary case* the involution undergone by the aesthetic proposal articulated by José María Castellet from the early 1950s to the end of the decade, I have shown how the gradual relinquishment of the rich expressive and formal repertoire established by literary modernity—sacrificed in favor of immediacy and transparent exposition—was justified precisely by an impulse towards the *truth of facts*. This contributed to the progressive identification of realism with the conventions of the nineteenth-century realistic novel, which was objective, photographic, and testimonial in its essence. In this scheme the reader, far from playing an active and participatory role in constructing the meaning and value of the literary text—as well as in updating the formal repertoire of resources that contributes to its being perceived as real or

realistic— becomes a mere recipient of events, namely the events that the author presents to him with the deliberate intention to *awaken his critical consciousness* and encourage him to take an active role in the struggle for social change. To substantiate these suggestions, I have analyzed the process which leads Castellet to repudiate his previous fascination with the formal models and the stylistic resources of literary modernity and embrace an objective and testimonial literature without *formal stirs* (*revuelos formales*), under the pressure of the cultural and political context of *emergency* of the Francoist dictatorship. From an editorial standpoint, Castellet's path of *involution* starts after the publication of *La hora del lector*. The kind of realism — historical, social, or critical (in the sense these terms acquire in Lukács's definition)— toward which Castellet's literary discourse then starts to shift, following the rejection of much of what *La hora del lector* represented, manifests itself as both a solution and a *trap*, as it implies an instrumental use of literature, that is, the subordination of expressive richness and narrative complexity to extra-literary purposes. Thanks to the analysis made by Genevieve Champeau, I have shown how this process of rejection of the imaginative and fictional aspects of literature inevitably aligns the anti-Francoist aesthetic discourse with the Falangist rhetoric it originally aimed to oppose, and how it also represents the definitive closure of the Peninsular literature to the literary tradition immediately preceding the Spanish Civil War and, consequently, to the literature of exile that had inherited that tradition. In lights of the trajectory of Castellet's esthetic discourse, the analysis of his private correspondence with Guillermo de Torre around 1960 (as well as my commentary on the public controversy between the latter and Goytisolo in *Ínsula* in 1959), has allowed me to highlight two *missed opportunities* for the committed Peninsular literature to listen to and integrate the contributions of those who had been interpreters of, and remained heirs to a literary tradition that was partially unknown and openly delegitimized by critics and writers from within the country.

In the short *epilogue* of the first part, I have suggested that the analysis of the self-directed critiques that Barral, Castellet, and Goytisolo start to articulate in the second half of the 1960s —pointing to the *weaknesses* of the aesthetic principles that they themselves had vigorously defended in their theoretical writings a few years earlier— could be especially useful for the specific purpose of my research. In fact, these

critiques witness the sense of theoretical precariousness of the aesthetic precepts of social realism, precepts which appear to be a mere response to the *urgency* of the moment and that as such were abandoned as soon as the sociopolitical coordinates of the country changed. At the same time, such critiques reinforce the impression that the progressive fortification of the Peninsular literary field against critical observations from the exile is, at least in part, a result of the wariness of Peninsular anti-Francoism towards the critical perspective of individuals who, like Guillermo de Torre, were not influenced by the *Francoist anomaly* and who, precisely due to the clarity of their analysis, posed a threat to the theoretical framework used to support the *conspiracies* that Barral and Castellet were leading at that time. Finally, I have leveraged the exposition of these critiques in support of the validity of the preliminary working hypothesis of my research, which states that the realist social paradigm exemplifies a process of theoretical simplification affecting the understanding and the deployment of the concept of realism.

By reading the content of these self-directed critiques in the light of the analysis of the *intricacies of realism* conducted in the initial section, I have been able to draw significant theoretical conclusions, which can be summarized as follows. I have shown the way in which peninsular anti-Francoism acknowledges full validity only to the first (A) of the two basic meanings of the concept of realism identified by Jakobson, understanding it through the *optical metaphor* of the camera, as a movement of the literary work towards reality. Far from taking as a reference the richness of the repertoire of realist conventions referred to in the texts of Jakobson, Lázaro, Carreter and Villanueva, the critiques of Barral, Goytisolo, and Castellet focused on a very specific type of realism, a conventional realism that aspires to achieve neutrality and expressive transparency by adopting the conventions of the French realist novel that had reached its paradigmatic form in 19th-century France (C). This kind of utilization of the concept of realism dismisses the formal and expressive innovations introduced by the interwar modernity, with the consequent neglect of the importance of the reader as the interpreter and final arbiter of the work's *reality effect* (B). Furthermore, I highlighted another significant *simplification*, regarding the understanding of the social dimension of art. The sociological interest of literary work is limited, in the social realist paradigm,

to questioning how literature can affect and bring about changes in the social and political reality of the reader, without problematizing how, in the opposite direction, the social structures can manifest in the literary work, through the complex mechanism of unveiling/concealing that has a central role in Bourdieu's sociology of art. Lastly, from a content perspective, I emphasized the way in which Barral, Castellet and Goytisolo reject the *manichaeism* that arises from the strong ideological burden of the social realist production of the 1950s, a manifestation of the *aesthetic dirigisme* that, as we have seen, greatly concerned Guillermo de Torre, who saw in this literature the *specter of ideologies* already considered obsolete, anachronistic, and aesthetically suffocating. I believe that, in light of these conclusions, it becomes fully relevant my proposal to interpret the reflections of Benet, Ferlosio, Martín Gaité, Goytisolo (in his mature phase), and Vázquez Montalbán as ways of reintroducing complexity into the relationship between literary works, authors, the world, and the reading audience: each one of these authors, in their own unique manner, rejects the constraints that the very interpreters and advocates of social realism ultimately experienced as a restraining *corset*.

To inaugurate the second part of my study, dedicated to *oppositional poetics*, I have taken as a starting point Benet's vehement opposition to the idea of representativeness underlying the mimetic-realistic narrative popularized by Peninsular anti-Francoism. I have also explored the way in which Benet raises questions about the link between the *man of letters* and society, which leads to a clear rejection of assigning a social function to literature. In order to highlight the main elements of what I have defined as an *epistemology of literature*, I have pointed out how, through his reading of Faulkner's work, Benet discovers the characteristics of the human world as a space of submission to contradiction, paradox, uncertainty, and death, defining the *style* as the tool the poet employs to explore this world in its deep artistic dimension. *Submission to the mortuary* (*sumisión a lo mortuario*) is the attitude to which the ancient poet ultimately resolves, definitively avoiding the temptations of rational knowledge and establishing absolute and unquestionable limits for his artistry. I have demonstrated the intimate connection between this initial and symbolic renunciation of metaphysical and scientific knowledge—which also implies relinquishing a prominent role in the social organization of

thought and society—, and the second renunciation made in the late modernity by the man of letters. In the latter, there is a rejection of the *harmonious accord between art and life*, whereby the man of letters separates from the appreciation of society and retreats into a space of solitude, pure and autonomous creation, where he can freely dedicate himself to his artistic endeavors. While the first renunciation establishes the conditions of possibility for the future development of literature as we know it, the second simply reiterates it at a moment when, with the proliferation of social disciplines bordering on literature, the novel runs the risk of competing in a field that is not its own. Faced with this situation, Benet considers that the best option for the writer is to definitively enclose himself in the *unconquerable fortress* of pure literature, which acts like a metropolis that, instead of competing with the new republics surrounding it, recognizes and fully acknowledges its own and their autonomy. Finally, I have highlighted the possible value and meaning of Benet's *aesthetic withdrawal* from a sociological perspective, as the manifestation of a *prophetic* gesture that decisively opens the horizon of the literary field of the era to genuinely innovative perspectives. Benet points toward a literature that is already emancipated from the legacy of the Spanish Civil War and the commitment that literature had assumed under the Francoist dictatorship. The mechanism of the *prophetic rupture* exposed by Bourdieu helped me explain the *obsolescence* that soon affects Benet's proposal, which, like any radical and revolutionary action, once internalized within the literary field as a norm, has fulfilled its mission and ceases to be current. This formulation also provides an interesting hypothesis about why, despite considering Benet as a mentor and a guide, none of his disciples has followed a literary path similar to his own, nor has assumed the radicalism of a writing practice in which the author is willing to sacrifice even the possibility of communication with the reader to embrace the enigmatic message dictated by the muses. As a matter of fact, when Benet points out the shortcomings of the social realist approach, he is not clearing the path for any specific form of literature that can be identified with a technique, nor is he inaugurating a new *-ism* that might replace the previous one. When he appeals to the creative power of *style*, Benet invokes a timeless and eternal literature that wants to measure itself exclusively against itself. This literature directly connects with the ancient poet's view of reality that he discovered,

still young, while reading Faulkner, and which, for him, is the hallmark of all true literature.

In the section dedicated to Sánchez Ferlosio, I have attempted to reconstruct the elements of a peculiar *ontology of social and cultural objects* that he carries out by suspending any natural attitude that disturbs the *unshakable alterity of things* (*la incommovible alteridad de las cosas*). This involves subjecting certain sociocultural entities such as circus, bullfights, sports events and, of course, literature, to a systematic and scientific analysis, ultimately revealing the cultural and social essence of those *inertial tendencies* to which no one is truly a subject, which *rely on our unconsciousness to sustain and endure*. The tortuous journey Ferlosio embarks on in the first of the *Semanas* serves to present his *primary narrative law* (*derecho narrativo primario*) as a passive and unreflective scheme that transfers a series of automatisms and conventions operating in language to the literary realm. These conventions configure a kind of *common sense* immediately accessible to users of everyday language, predisposing the text's recipient to a *sportive use*, that is, to receive the narrative as a *function* that organizes and polarizes textual elements in pursuit of a unique and final meaning. In the second *Semana*, the inquiry into what constitutes a *figure* culminates in the exposition of the *principle of patency* (*principio de patencia*), which establishes the criterion of the *effect* to determine what has literary existence and what does not. This principle opens the possibility for a hermeneutic practice that considers literature in its dimension of *text* and *figure*, whose immanence cannot be transcended through the operation of deciphering. By bringing together the results of Ferlosio's inquiry in the two *Semanas*, I have suggested that the *principle of patency* can function as a counterpart to *primary narrative law*. In other words, that it could operate as an alternative interpretative scheme, a sort of protection that avoid exposing the text to argumentative-functional violence, which transcends and leaves behind the sensible immanence of the text in search of transcendent meaning. In this scheme, Faulkner's writing represents, for Ferlosio, an example of a text that subverts the set of tacit expectations that constitute primary narrative law, interrupting the normal functioning of *anaphoric circulation*, a central mechanism in the articulation of egocentric and gravitational polarization on which the demand for functional efficiency,

which is simultaneously a demand for *unity* and *meaning*, rests. Faulkner produces a type of writing in which, paradoxically and unnaturally, the text calls us towards *the presence of the narrated*, the immanence of the experience. In this mode of writing, the text resists behaving as a function and acts as a *figure*, largely disregarding the reader's demand for meaning, focusing entirely and radically on the patency of the narrated events.

If, concerning Benet's aesthetic positioning in the Peninsular literary field, I have spoken of a process of *premature obsolescence* —intrinsic to the prophetic dynamics described by Bourdieu— in the case of Ferlosio I have suggested that the absolute radicalism of his *contrarian thinking* (*pensar a la contra*) inclines his critical stance towards ineffectiveness and inoperability. This results in his position undergoing an even more pronounced process of premature anachronism than Benet's. As a matter of fact, in contrast to Benet's prophetic announce of a *timeless literature*, Ferlosio emerges as the most radical, subversive and incorruptible representative of a peculiar *apophatic theology*. He stands his firm contestation of the violence inherent in *all that it is* and *all that it is affirmed*, convinced that *speaking of good* is already a way of *doing evil*. I have suggested that the challenging style that Ferlosio develops in *Las semanas del jardín* serves as the best defense against commonplace expressions, and also that it represents the solution to his initial difficulty of finding a word matching the demanding task he imposes on criticism, whether literary, cultural, or historical. Faced with the *dangers of the word*, Ferlosio initially chooses the most radical option: editorial silence. The years of fervent writing, during which Ferlosio relentlessly seeks the expository style that would allow him to resolve the insoluble conflict between writing and publishing, represent a clear challenge to the *illusio*, the unreflective participation in the social game of writing. Ferlosio first questions and then adopts the decision to participate, establishing his own conditions in the process. This act of adherence through resistance, which is simultaneously a form of resisting through adherence takes shape precisely during Ferlosio's years of silence in which he dedicates himself to his *high ecclesiastical studies*. During this time, Ferlosio takes a step back, only to project his negative, suspicious, wild and prejudice-free gaze onto the cultural objects around him, embarking on his unique and fascinating *ontology of literature*. In this yielding to the

negative pole of publication, his *pensar a la contra* becomes the primary instrument against the *previous negations of history*, the sole form of subversion against the eschatological violence that imposes functional performance as the only measure of value. According to Ferlosio, *History* is the grand argument, the great narrative in which the violence of the affirming word (the violence of naming, the violence of meaning) produces the illusory impression of the necessity of what has occurred. In line with Adorno's negative critique, Ferlosio weeps, deplores, and ultimately invokes the restoration of what *could have happened but did not*. This restoration of goods can only emerge within the consuming time, occurring mysteriously and fleetingly within the pure present, much like the figures of bullfighting or literary creation (*genitum*). In contrast to Benet's impertinence, which posed the *heretical rupture* of established truths as the affirmation of a new prophetic truth, Ferlosio's radical negation does not construct anything new in return. For all these reasons, Ferlosio enters a premature obsolescence (*obsolescencia prematura*) in the early eighties, accelerated by the change of sociopolitical coordinates brought by the Transition. If, in Benet's case, the divorce between the man of letters and society produced, among other things, the conditions of possibility that allowed the writer to encounter a mysterious, contradictory and eternal artistic reality that expanded the epistemological horizon outlined by reason, in Ferlosio the critical and negative moment prevails, disabling (although not entirely, of course) the positive and constructive counterpart. Compared to the ironic anti-heroes that emerged during the Transition Ferlosio's demolishing and grumpy figure quickly become seen as outdated.

In the case of Martín Gaité's literary thought, I have attempted to highlight some of the elements that allow us to speak of a *psychological and pragmatic dimension of literature*. Following a circular itinerary that has taken me from the recognition of the centrality of the notion of *search (búsqueda)* to that of *interlocution (interlocución)* and vice versa, I have pointed out how the circularity of this journey has not been the result of chance or personal whim, but has arisen from the complementary bond that, in Martín Gaité's view, connects these two concepts. In fact, both are essential to support and invigorate an unfinished discourse that *circulates through the thread of everything (circula por el hilo de todo)* led by a consciousness that needs to give meaning to the

reality that surrounds it, engaging in a fruitful dialogue with the world, with itself, and with the voices of the *others* who accompany it in its inquiries and wanderings. Considering this circularity, in which the interlocutor is both the initial responsible party and the final product of the search process activated through writing, the unavoidable nature of communicative dimension, that Martín Gaité believes operates in all forms of meaning, has become evident. The importance of this dimension was already hinted at in *La búsqueda de interlocutor*, where the author linked the literary vocation to the desire of the individual consciousness to overcome its own loneliness and lack of communication, trying to acknowledge reality beyond the limits of private and singular experience. Indeed, by asserting that everyone writes, and has always written, from a *lived sense of incomprehension and in pursuit of a utopian listener*, Martín Gaité demonstrates to fundamentally conceive of the writing process as a social activity, a *compensatory device* for the universal longing for communication. It is precisely because Martín Gaité ascribes such special significance to the question regarding the motives behind *telling* and *writing*, and to the way the inquiring subject lives through this process of exploration, that it has become possible to explore both her *pragmatic* and *psychological* understanding of the literary phenomenon. This understanding is rooted in the idea, as articulated by the author on numerous occasions and in various ways, that literature is, above all, an *activity*: a form of engagement that responds to genuinely human needs.

The narrative-essay that best presents this process of inquiring, *El cuento de nunca acabar*, reflects the complexity of Martín Gaité's communicative dimension, representing the culmination of the search that she undertakes at least from the summer of 1964, a crucial year marked by her reunion with Benet and her revealing walk with her daughter Marta. I have shown the way in which Martín Gaité's poetic acquires complexity and is enriched during the long gestation of this ambitious literary project. Throughout these years, she decisively departs from the writing models of Benet and Ferlosio to find her own aesthetic discourse. Martín Gaité's commitment to keeping the dialogue alive with these two controversial interlocutors results both in the openness that comes with *rejecting fortification in one's own positions*, and in the opposite effort to *think alone and for herself*. These two seemingly contradictory efforts contribute to

the progressive consolidation of her personal poetics of literary communication, marking a distance from the proliferation of discourses that deliberately turned their backs on the reader. Martín Gaité defended her aesthetic stance not only within the restricted circle comprising Benet and Ferlosio but also within the broader context of the peninsular literary field of the time which, at beginning of the 1970s, was characterized by the rise of non-communicative aesthetics and a form of experimentalism that reclaimed the technical and thematic discoveries of modernity. In open contrast to the *divorce* between the writer and society posited by Benet and the *destructive negativity* inherent in Ferlosio's *contrarian thinking*, but also to the *revival* of the notion of commitment that Goytisolo and Vázquez Montalbán calibrate and adjust to the demands of a fully modern literature, Martín Gaité inaugurates an original alternative way, in which the tension between immanence and transcendence, between literature and society, is no longer conceived in antagonistic or exclusionary terms but rather in empathetic and participatory ones. In open contrast with what seen in social realist paradigm, Martín Gaité openly invites the reader to take part in the creative process, not as a passive recipient of a closed discourse, a preconceived moral lesson, or a paternalistic sermon, but as a co-participant subject in the very quest inherent in every act of creation.

Given these considerations, in the last part of the chapter I have shown the usefulness and relevance of analyzing Martín Gaité's integration into the peninsular literary field of the early 1970s considering her status as a *woman writer*. This status was somewhat exceptional in a context still strongly dominated by male voices, which, due to this dominance, had more ease and (precisely because of this) were more inclined to defend aesthetically radical positions, veiled or openly insensitive to the reactions of the reading public. Regarding this issue, I have highlighted Martín Gaité's determination to independently decide the course of her literary and personal trajectory, overcoming the hostility of the Francoist environment, which, in the case of a woman writer, was not only manifested in the cultural oppression against which the writers of her generation would soon begin to react, but also involved exposure to a series of implicit prejudices that forced her to take the preliminary and additional effort of breaking away from the expected path of a *well-behaved, studious young woman from the provinces*. She

embarked on a journey of intellectual and personal emancipation that involved reflection on the difficulty of reconciling the male hegemonic view with the need, both hers and of women writers in general, to make their voices heard. In the conclusive part, I have suggested that for a writer who dedicated her entire career to investigating the heart of the literary question —understood as the connection between the *search for mode* (*búsqueda del modo*) and the literary invention of an *interlocutor*—, it was unthinkable to turn her back on the only figures who could ensure the successful completion of the journey of exploration undertaken through writing. This would mean forgetting a newly discovered and conquered reading public, after centuries of communication deprivation to which women writers had been subjected. Unlike Benet, who in *La inspiración y el estilo* describes the creative drive of the writer as the egocentric and narcissistic longing of an author who wants to fill a void with his first work, or Ferlosio's *soliloquies of a rarified consciousness*, which linked writing to the egocentric and narcissistic desire to be right, Martín Gaité always wrote thinking of her readers, understanding that literature would not exist without the primary intention to communicate one's findings to someone else.

In the final section, breaking to some degree the pattern adopted throughout the second part of my study, I have analyzed two diametrically opposed modalities of survival of literary commitment that operate outside both the established realist repertoire of the 1950s and the notion of *engagement* associated with Sartrean philosophy. In the case of the literary thought of Juan Goytisolo's mature period, I have shown how his commitment is strengthened and even expanded after his rejection of his previous social realist militancy. The crisis that Goytisolo experienced in the late 1960s leads him to repudiate his previous social realist aesthetic approach involving all aspects of his writerly dimension, affecting both his conception of the work and his public image as a committed writer, as well as his personal relationship with his own past and with the social and national tradition from which he inherits. Starting with the writing of *Señas de identidad* and the critical assessment he offers in the essays of *El furgón de cola*, he decides to redirect his commitment towards a form of literature that does not neglect the demands of genuine art and, moreover, allows the author's first-person involvement by incorporating his subjective and personal experiences into the work, along with a

critical analysis of his sociocultural coordinates. By aligning himself with the project of a literary modernity that aspires to transcend a naive conception of literary realism, Goytisolo aims to unmask the fallacy of conventional literary realism, which takes reality (the signified) as a given and conceives of inherited language (the signifier) as an innocent instrument, obscuring both the tradition within which it becomes comprehensible and is normativized, as well as the literary artifice that lies behind its apparent expressive neutrality, hiding the author's presence behind a veil of hypocritical impartiality. Under the influence of linguistic studies stemming from Russian formalism, structuralism, and French post-structuralism —particularly the work of Roland Barthes—, Goytisolo distances himself from the referential obligation of conventional realism. He directs his creative efforts towards conceiving a work that is simultaneously creation and critique, literature and discourse about literature, shifting all the critical charge of denunciation that he had previously attempted to express through the literary exploration and exposition of certain themes (*history*) to the realm of language (*discourse*). Goytisolo takes aim at the *stagnant Castilian language* (*anquilosado lenguaje castellanista*), understanding that it is not possible to carry out a truly critical reading of reality without first disengaging from the language inherited from tradition and from conventional expressive myths and codes. This quixotic desire to distance himself from the set of discourses that determine his identity marks the horizon where Goytisolo's personal path of rupture converges with his literary project for an aesthetic renewal of the novel, deriving into a complex proposal of social critique, explicitly indebted to the *destructive* and myth-breaking (*mitoclasta*) purpose previously formulated by Luis Martín-Santos.

I have pointed out how Goytisolo's new understanding of aesthetic and political commitment leads him to choose *marginality* as an artistic method, positioning himself in that peripheral space within the literary field that naturally attracts any author who has deliberately chosen to break with the moral and aesthetic convictions of the reading public of his time. The new commitment of Goytisolo's mature stage is thus expressed in the invisible tension that arises between a literary work that is destructive, subversive, and difficult to read, and the expectations of a reading public increasingly numbed by a well-being that homogenizes perspectives on reality. In this way, literary *hermeticism*

not only serves as the last bastion available to the writer against the temptations of an easy yet inauthentic art but also as the engine of a social change which, in Goytisoló's view, should result from exposing the reading public to the hermeneutical demands posed by a radically avant-garde work that, by virtue of its inherent difficulty, urgently compels the effort of comprehension necessary to make it intelligible. In (re)imagining conventional language and the historical tradition, Goytisoló aims to transform History into literary discourse, replacing the image of reality that the reader already knows (and recognizes) as normal with a new one that confuses and destroys the old, challenging the reality solidified by tradition with a subversive, dreamlike, and implausible literary discourse. By doing so, his destructive project of a novel capable of *dismantling all the myths surrounding the term Spain* ultimately reveals its constructive moment, which is based on the conception of literature as a *genuinely performative act*, capable of *transforming the impossibilities of the referent into possibilities for social change*.

When approaching the literary thought of Vázquez Montalbán, my focus has been on the aesthetical proposition he begins to articulate around 1970, taking as a starting point a generous but not naïve recognition of the achievements of the *ethical and aesthetic vanguard* represented by the social realism of the 1950s. Assimilating with remarkable intellectual honesty the lesson derived from the failure of revolutionary attempts within committed literature, which proved incapable of *bridging the gap between the most straightforward of social novelists and the most sophisticated proletarian reader*, Vázquez Montalbán raises serious questions about the conditions of possibility for commitment within the new socio-economic coordinates of late Francoist Spain. Operating a successful synthesis between the *theoretical modernization (aggiornamento teórico)* derived from his reading of Galvano della Volpe's *Critica del Gusto* and the revolutionary proposal formulated by the communist intellectual Antonio Gramsci of a *subculture of mass agitation*, he manages to approach the literary artwork in its dual dimension: as a reality to some extent autonomous and self-determined, endowed with its own logic of internal development, and as a worldly entity in continuous and unavoidable dialogue with the material-historical reality from which it emerges and to which it refers. In light of these considerations, he argues for the usefulness of incorporating into the militant and dissenting discourse of the committed intellectual the

keys of popular taste, so as to deploy them in service of a culture and an ideology that are fundamentally critical, understanding, unlike Goytisolo, that it is the writer who should lead the process of mutual approach between the reading public and the literary avant-garde.

I have shown how, initially, Vázquez Montalbán's project unfolds in different directions that do not achieve the unified dimension the author had postulated in his theoretical writings. Disoriented by the failure of the demands of the 1968 movements, the end of grand redemptive narratives of History, and the subsequent entry of Spanish society into the *perpetual present* of advanced capitalism, Vázquez Montalbán experiments with *subnormal writing* (*escritura subnormal*). This *subnormal writing* takes shape as an ironic and thus harmless outlet for a disoriented and disenchanting reason. It is precisely this initial incapacity to find an effective literary synthesis between the moral imperative of social commitment in literature—which he never renounced—and the realization of the difficulty of adapting it to the new historical coordinates of late Francoist Spanish society that leads him down this path. This society was characterized by the anesthesia already noted by Goytisolo, stemming from the triumph of well-being and the end of grand emancipatory narratives. Subsequently, starting with the discovery of the character of detective Pepe Carvalho and drawing inspiration from the writing style of Leonardo Sciascia, Vázquez Montalbán utilizes the literary conventions of the detective genre to construct an alternative mimetic writing model to the repertoire of conventional realism. This approach allows him to experiment with a type of novel-chronicle through which he deciphers the immense disorder lurking beneath the appearance of order in the new democratic city that emerged from the Transition period. The Sicilian writer's call to *shield memory from the inquisition of the present* (*sustraer la memoria a la inquisición del presente*) progressively transforms into the *motto* of a critical writing characterized by the non-naïve recovery of rationality. This rationality, having already survived all the shipwrecks of systematic and totalizing reason, now serves the endeavor of *re-historicizing* (*post*)*modernity*.

In this endeavor, *memory* emerges as a pivotal concept that accompanies and guides the disoriented reason along the challenging path that finally leads to overcome the

aesthetic alternative that seems to exist exclusively within the dilemma between self-absorbed and hermetic writing and a radical, cynical, and sterile dissent. This specific type of memory is different, on the one hand, from the sentimental memory that the author explores through his writing of *Crónica sentimental de España* (1971), that serves as a tool for reclaiming his personal and collective popular identity, and also from proper historical memory, the recovery of relevant segments of the recent past through fiction writing directly inspired by historical events. It is a *memory* that does not lead to nostalgia but reactivates *desire* understood as longing, as the unfulfilled promise of a revolution yet to be achieved, rescuing from the past those *fragments of lost future* that have not materialized into the present. It deactivates the automatic identification of the past with *noise* and the future with an image of dissatisfaction and utopia, thereby opening the present to a horizon of possibility for change. Echoing the assertion found in Adorno's *Aesthetic Theory*, which suggests that a work of art is a *promise of happiness that is broken*, Vázquez Montalbán places the social and revolutionary utility of art precisely in its ability to provide a sensory appearance to that which lacks appearance, visibility, and existence. It reminds us of what has not been realized but could have been and, consequently, could still someday be realized. From this perspective, the work of art is imagined as the problematic intersection between past, present, and future: a sensory manifestation of a desired and longed-for happiness that ultimately remains unfulfilled beyond the circumscribed reality of the aesthetic context. With Vázquez Montalbán we are no longer in the presence of a messianic horizon of social change that can be induced through artistic practice or Marxist revolution. Yet, we are also not in the realm of the obligatory renunciation of revolutionary aspirations that the *inquisition of the present* tends to advocate, dismissing them as useless noise. Vázquez Montalbán finds in memory a mechanism that allows literary art to continue giving voice to everything that could have been but wasn't. Perhaps even more importantly, it reminds us that at some point, we had wished things were different from how they have ultimately become.

After summarizing the path outlined in the poetic proposals of Benet, Martín Gaité, Ferlosio, Goytisolo, and Vázquez Montalbán —emphasizing how each of them contributes to bring back complexity to the understanding of the relationship between

literature and reality—, it becomes evident that, by rejecting the simplistic or conventional concept of realism inherent in the previous aesthetic paradigm, they ultimately find themselves articulating their own understanding of this very concept. By radicalizing the key critical elements previously hinted at in the self-directed criticisms of Barral, Castellet, and the first Goytisolo, they engage in that *realist impulse* (*pulsión realista*) described by Lázaro Carreter in the first chapter, through which each new generation or school denounces the inadequacy of the aesthetic principles of the preceding one for its *lack of realism*. In the case of Benet, as previously commented (note 40), it is his appeal to the complexity of human reality that legitimizes the need for a *more realistic style* of writing. As a matter of fact, for Benet, naively mimetic writing is condemned to represent only the most superficial aspects of reality, those that are perceptible and expressible through rational discourse and ordinary language. In order to encompass a much broader expressive territory than that of reason, the writer is compelled to develop his own unique *style*, approaching the cryptic language of a reality that *only reveals itself by hiding* (*solo acepta mostrarse ocultándose*). Pointing out the aesthetic inadequacies of representative, informative social realism —that constituted itself as a non-negotiable repertoire of narrative techniques in the post-war Spanish context—, Benet opts for the form of *realism* he discovers through his reading of Faulkner, engaging in a writing through which the artist does not represent but *recreates* the world of man.

As for Ferlosio, I have noted how, in line with the understanding of the *laws of primary narrative right*, he ultimately identifies what is commonly understood as realistic narration with an *act of surrender of consciousness* (*acta de capitulación de la conciencia*). In his view, in conventional realism, consciousness does not confront a genuine recreation of reality but becomes enchanted by the reflection of itself, as it reunites with the rationalization of the world it has bestowed upon itself to domesticate the chaos and *otherness* that surrounds it. As already seen, the paradox of this process lies in the fact that, where consciousness believes it is contemplating the world through a transparent glass, it is only seeing the reflection of itself in a mirror that distorts reality, but that does so in a way that perfectly conforms to how it has daily accustomed to deform it to make it more familiar, so it seems to be observing it without any filter. In

doing so, Ferlosio focuses on the *fallacy* of conventional realism that I have already explored in the first section where —quoting the words of Ródenas (note 15)—, I commented on the naivety of the literary approach that finds its visual synthesis in the famous image of the Stendhalian mirror, alluding to that *multitude of mirrors* that, ultimately, only show *the order of things of the one who gazes upon them*. The Stendhalian mirror, more than reality, reflects this complex abstraction made up of objects and conceptual relationships that we have woven to navigate the world, respecting the unwritten laws of that primary narrative right without which *everything would be nothing but collisions*. Due to the deliberate subversion of this set of conventions, Ferlosio underscore how Faulkner's *radical realism* becomes obscure, anomalous, and difficult for the reader, as it disrupts the usual *anaphoric circulation* and the *eschatological polarization* to which the reader is accustomed, summoning the reader to the *presence of the narrated*.

Regarding Martín Gaité, it has been observed that she does not reject the social realist aesthetic paradigm as strongly or explicitly as Benet and Ferlosio do. Due to the central role she assigns to the communicative connection between the author and the reader, she regards as genuine and *real* anything that is *well narrated*, to such an extent that instead of emphasizing the reader's *suspension of disbelief*, in *El cuento de nunca acabar*, she decides to highlight the importance of the *narrator's* suspension of disbelief. According to this specific view, the narrated content remains valid as long as the narrator believes it, whether the narration is presented as a reflection of reality or not, as long as it mirrors the narrator's persuasive intent to present it as significant and *true*. Martín Gaité's attention to the impact of psychological and pragmatic interaction between the author/narrator and the reader/audience —which, as mentioned earlier, aligns chronologically with developments in the field of the reader-response criticism that leads to the *Reception Theory*—, reinstates the reader's central role in shaping the value and meaning of the text. She associates literary work's realism with the recipient's inclination to become captivated or enchanted by the narrator's portrayal, regarding as real what he is reading or hearing within the hermeneutic process described by Villanueva in the *intentional realism*.

Finally, I have highlighted the arguments put forth by Goytisolo against the implicit ideology within the supposed impartiality of conventional realism. In discussing his «Notas sobre *La lozana andaluza*», I have shown how Goytisolo openly denounces the hypocrisy of the illusion of impartiality in nineteenth-century realism, equating this literary artifice with the inherent desire for concealment of bourgeois discourse. This discourse tends to transform into an invisible norm the marks of its presence, hiding behind the apparent neutrality and naturalness of its principles the oppressive imposition of its omnipresence. Goytisolo, on the contrary, holds to the idea that the only true reality is the one that manifests itself at the level of enunciation, where events are finally articulated into a meaningful sequence, becoming *discourses, myths* and *narratives*. For this reason, he prefers the explicit intervention of the author in the literary work, which clearly exposes the author's presence in the text, definitively renouncing the allure of mimetic-representational illusion, in which events are presumed to *simply tell themselves* without any external intervention. Similarly, in the case of Vázquez Montalbán, I have demonstrated how he disputes social realist repertoire starting from the recognition of its inadequacy both as an aesthetic and a critical tool, considering the role he attributes to the committed writer in the society of advanced capitalism, which is, to decode and make readable the disorder of the contemporary city. By positioning himself in front of the burnt-out repertoire of realism, Vázquez Montalbán chooses the literary conventions of the detective genre, convinced, unlike Benet, that reality is not a *mystery* that deepens as we delve into its darkness but an *enigma* that literature can and should contribute to dissipate.

Moving forward to the conclusion, it seems useful to me to slightly broaden the perspective on the studied phenomenon, in order to briefly address the reasons of the scarce appeal of the proposals put forth by Benet, Ferlosio, Martín Gaité, Goytisolo, and Vázquez Montalbán on the immediately subsequent generation, which, despite acknowledging the interest and novelty of these voices, largely disregards their aesthetic legacy. As I have already underlined, beyond the enthusiasm with which young writers like Félix de Azúa or Javier Marías read Benet or listened to Ferlosio's fascinating *sermons*, or how brilliant young poets and critics like Gimferrer immediately hailed the innovative literary creations of Goytisolo and Benet, it seems that all their poetics

remains largely unheeded. I am confident that a general assessment of this phenomenon is possible taking into account the way in which the five authors studied attempt to address the challenging balance between the writer's commitment to society and the autonomy of the literary work, or the impact of avant-garde innovations and the narrativity/legibility of the text. In this respect, apart from what already said about Benet's *early anachronism* and Ferlosio's *premature obsolescence*, I would like to recall the way in which Martín Gaité linked Benet's *impertinent* claim for an autonomous art—which derives in an almost unreadable literature—to the narcissistic withdrawal of an incredibly ambitious writer, in the face of the scarce comprehension received from his reading public, while pointing out how, on the other hand, Ferlosio's solitary inquiries reveal all the sterility concealed behind the brilliance of a powerful mind, that has deliberately entrenched itself in the relentless criticism of everything that bears the blame for having been and continuing to be. It seems that their firm and radical commitment to the uncompromising principles of an art that refuses to make concessions to anything or anyone, leads them to overlook a fundamental point: as Wayne Booth emphasizes in his well-known *The Rhetoric of Fiction*, for the act of writing to be successful, it is essential, at the very least, for the reader to willingly engage in the process, feeling empowered to participate, all the while being supported by an author who does take his needs into some level of consideration. On the other hand, in regards to Goytisolo, the role he attributes to *hermeticism* arouses suspicions of naivety, excessive sophistication or voluntarism when posited as the driving force behind a social change that should originate from the efforts of the reading public to grasp the meaning of a difficult-to-read avant-garde work. In the opposite direction, the synthesis between avant-garde and popular-taste culture carried out by Vázquez Montalbán with the Carvalho series—despite the intellectual honesty and rigor accompanying his theoretical approach—, gives the impression that perhaps too many concessions have been made to popular culture, making it difficult to recognize the contribution of that avant-garde which now appears as a too distant reference. It is striking to observe how Martín Gaité's proposal—less radical and hence apparently less *attractive* than that of her male counterparts—, has better withstood the test of time, based on the pillars of communication between author and reader and a strong belief in the power of narrativity. However, even in this case, by prioritizing the affective and

empathetic relationship with the reader, Martín Gaité seems, to some extent, to renounce to provide the reader with the pleasures derived from a challenging writing style. In other words, to confront the reader with hermeneutic difficulties, which, precisely because they break the channel of ordinary communication, demand the effort and commitment to rethink and reconstruct such channel starting from new premises, without thereby relinquishing narrativity and complicity.

In the *quixotic* pursuit of merging avant-garde elements with narrative impulses without dismissing the sociopolitical dimension of literature, the figure of Luis Martín Santos, tragically silenced by an untimely death, lingers in the background. In a future investigation focused on the poetics that emerge from the Transition, it would surely be worthwhile to reconstruct in detail the lost echoes of Martín Santos's proposal, in order not only to better understand the trajectory pursued by those writers who start to publish after Franco's death, but also to better clarify the reasons of the near-total lack of success of the proposals discussed in this research. This would, obviously, imply embarking on different research that widens the diachronic perspective of this study, observing the poetics here studied from the point of view of the next generation which—as it was the case with Benet, Ferlosio, Martín Gaité, Goytisolo and Vázquez Montalbán with the social realist paradigm of the 1950s—, needs to state its own narrative principles. Given the great breadth of the *unexplored territories* surrounding the diachronic and the synchronic limits of my investigation, it should be clear that my aim was not to exhaust the subject. Rather, the aim was to test, and hopefully, vindicate, a methodological proposal. From the *historical critique of poetics*, I have tried to remain faithful to the theoretical content and the strong individuality of the poetics I have presented, without thereby relinquishing the task of grouping them under the common denominator of their opposition to the previous aesthetic paradigm. This allowed me to demonstrate how they are situated in a broader sociopolitical context and how they take a crucial part in some recurring and central controversies in the history of modern and contemporary literature: the challenging definition of realism, the writer's commitment to society, the balance between avant-garde and narrativity/legibility. My hope is that, viewed from this *intermediate space between theory and history*, the significance and relevance of the five *oppositive poetics* I have studied may fully come in to view, and

that their role in the process of expanding the theoretical horizons of the late Francoist literary field of the Spanish Peninsula could be better appreciate.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H. (1989): *Doing Things with Texts. Essay in Criticism and Critical Theory*, New York/London, Norton & Company.
- AMAT, Jordi (2009): «Grietas del realismo social. El coloquio sobre realidad y realismo en la literatura contemporánea (1963)», en *Ínsula*, nº 755, [Ejemplar dedicado a: Juan Marsé, en sus *verdades verdaderas* (parte 1)], pp. 19-22.
- ALTER, Robert (1975): *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press.
- AUERBACH, Eric (1946): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE.
- BARRAL, Carlos (1990 [1975]): *Años de penitencia*, Barcelona, Tusquets.
- BARTHES, Roland (1967 [1961]): «La literatura, hoy» (respuesta a un cuestionario elaborado por la revista *Tel Quel*), en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 187-199.
- (1997 [1971]): *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2019): «La querella del realismo», en Bénédicte Vauthier (coord. y ed.), *Teoría(s) de la novela moderna en España: revisión historiográfica*, Oviedo, Genuève ediciones, pp. 67-85.
- BENET, Juan (1970): *Puerta de tierra*, Barcelona, Seix Barral.
- (1976): *En ciernes*, Madrid, Taurus.
- (1976 [1972a]): «Incertidumbre, memoria, fatalidad y temor», en *En ciernes*, Madrid, Taurus, pp. 43-62.
- (1976 [1972b]): «La crítica en cuanto antropología», en *En ciernes*, Madrid, Taurus, pp. 63-85.
- (1976 [1975]): «Una época troyana», en *En ciernes*, Madrid, Taurus, pp. 85-103.
- (1978): «La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad», en *Del pozo y del Numa (Un ensayo y una leyenda)*, Barcelona, La Gaya Ciencia, pp. 7-95.
- (1981): *La moviola de Eurípides*, Madrid, Taurus.

- (1981 [1980]): «La novela en la España de hoy», en *La moviola de Eurípides*, Madrid, Taurus, pp. 23-31.
- (1997): *Cartografía personal*, Mauricio Jalón (ed.), Madrid, Cuatro ediciones.
- (1997 [1969a]): «Enigma», [entrevista realizada por Antonio Núñez: «Encuentro con Juan Benet», en *Ínsula*, núm. 269, p. 4], en Mauricio Jalón (ed.), *Cartografía personal*, Madrid, Cuatro ediciones, pp. 21-27.
- (1997 [1969b]): «Entre ironía y autodestrucción», [entrevista realizada por Juan Pedro Quiñonero: «Juan Benet, entre la ironía y la autodestrucción», en *Informaciones de las artes y las letras*, núm. 66, p. 8], en Mauricio Jalón (ed.), *Cartografía personal*, Madrid, Cuatro ediciones, pp. 27-33.
- (1997 [1970]): «Un cuarto propio» [resumen de la mesa redonda en la que participaron Juan Benet, J. M. Caballero Bonald, José M. Guelbenzu, Carmen Martín Gaité, A. Martínez Menchen e Isaac Montero, *Cuadernos para el diálogo*, extra XXIII, “Literatura española, a treinta años del siglo XXI”, pp. 45-52], en Mauricio Jalón (ed.), *Cartografía personal*, Madrid, Cuatro ediciones, pp. 37-45.
- (1997 [1971a]): «La literatura social» [respuesta a una pregunta planteada a diversos escritores por Eduardo G. Rico, «Literatura y política», en *Cuadernos para el diálogo*, p. 19], en Mauricio Jalón (ed.), *Cartografía personal*, Madrid, Cuatro ediciones, pp. 37-45.
- (1997 [1971b]): «El azar» [respuesta a Federico Campbell], en Mauricio Jalón (ed.), *Cartografía personal*, Madrid, Cuatro ediciones, pp. 57-69.
- (1999 [1966]): *La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara.
- (2007 [1951]): «William Faulkner», en Mauricio Jalón (ed.), *Una biografía literaria*, Madrid, Cuatro ediciones, pp. 63-82.
- (2007 [1970]): «Las palmeras salvajes», en Mauricio Jalón (ed.), *Una biografía literaria*, Madrid, Cuatro ediciones, pp. 83-91.
- (2007 [1971]): «James Joyce, una separación», en Mauricio Jalón (ed.), *Una biografía literaria*, Madrid, Cuatro ediciones, pp. 39-63.
- (2007 [1977]): «Breve *Biographia Literaria*», en Mauricio Jalón (ed.), *Una biografía literaria*, Madrid, Cuatro ediciones, pp. 7-13.

- (2007 [1980]): «Una vida con Faulkner», en Mauricio Jalón (ed.), *Una biografía literaria*, Madrid, Cuatro ediciones, pp. 183-194.
- BENET, Juan, MARTÍN GAITE, Carmen (2011): *Correspondencia*, José Teruel (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.
- BLACK, Stanley (2001): *Juan Goytisolo and the Poetics of Contagion*, Liverpool, Liverpool University Press.
- BONET, Laureano (1988): *La revista Laye: estudio y antología*, Barcelona, Península.
- (1994): *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Barcelona, Edicions 62.
- BOSCHETTI, Anna (2014): «El campo literario», en *Bourdieu después de Bourdieu*, Madrid, Arco Libros, pp.71-99.
- BOURDIEU, Pierre (2010 [1967]): «Campo intelectual y proyecto creador», en Nara Araújo y Teresa Delgado (coord.), *Textos de teoría y crítica literaria (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, La Habana, Anthropos, Universidad de la Habana, pp. 157-184.
- (1997 [1992]): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- BRAVO, María-Elena (1985): *Faulkner en España*, Barcelona, Nexos.
- BROCH, Àlex (1993): «Anàlisi i evolució de l'obra crítica de Josep Maria Castellet», en Enric Bou y Ramón Pla (coord.), *Creació i Crítica en la Literatura Catalana*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 147-169.
- BUCKLEY, Ramón (1968): *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península.
- (1996): *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI.
- CALVI, Maria Vittoria (ed.) (2002): *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori.
- (2007): «El autobiografismo dialógico de Carmen Martín Gaité», en *Turia. Carmen Martín Gaité*, núm. 83, pp. 223-235.
- (2011): «Carmen Martín Gaité y Natalia Ginzburg», en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. de José Teruel, núm. 769-770, pp. 33-37.
- CAMPBELL, Federico (1994 [1971]): *Infame turba*, Barcelona, Lumen.

- CASTELLET, José María (1951): «Las técnicas de la literatura sin autor», en *Laye*, 12, marzo-abril, pp. 40-47.
- (1952): «*La colmena*. Notas con estrambote», en *Laye*, 18, marzo-abril, pp. 51-58.
- (1953): «El tiempo del lector», en *Laye*, 23, abril-junio, pp. 39-45.
- (1955): *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona, Laye.
- (2001 [1957]): *La hora del lector*, Barcelona, Península.
- (1959): «Técnicas narrativas, tiempo histórico, novela colectiva», en *Acento Cultural*, núm. 4, febrero, pp. 5-8.
- (1960): *Veinte años de poesía española*, Barcelona, Seix-Barral.
- (1963): «Veinte años de poesía española (1942-1962)», en *Cuadernos para el diálogo*, núm. 1, año XXII, enero-febrero, pp. 290-295.
- (1976 [1968]): «Tiempo de destrucción para la literatura española», en *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama, pp.135-156.
- (1972): «Mesa redonda. La literatura social», en *Camp de l'Arpa*, 1, pp. 14-18.
- CHAMPEAU, Geneviève (1993): *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1996): «Verdad, ficción y estilo literarios en el pensamiento de Juan Benet», en J. M. Pozuelo Yvancos, Francisco Vicente Gómez (eds.), *Mundos de ficción* (Actas del VI Congreso Internacional Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI), Murcia, Universidad de Murcia, pp. 561-569.
- CHIRBES, Rafael (2011): «Puntos de fuga», en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. de José Teruel, nº 769-770, pp. 2-4.
- COLMEIRO, José (ed.) (2007): *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, Woodbridge, Tamesis.
- (2013): *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios*, Madrid, Iberoamericana.
- (2014): *Crónica general del desencanto*, Barcelona, Anthropos.
- (2017): «Manuel Vázquez Montalbán y la ética del compromiso», en Antonio Gómez L-Quiñones, y Ulrich Winter (eds.), *Cruzar la línea roja: hacia una arqueología del imaginario comunista ibérico (1930-2017)*, Madrid, Iberoamericana, pp. 353-374.

- COMPITELLO, Malcolm A., HERZBERGER, David K., MANTEIGA, Roberto C. (eds.) (1984): *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover y Londres, University Press of Rhode Island.
- COUFFON, Claude (1975 [1971]): «Una reivindicación» (entrevista con Juan Goytisolo), en Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*, Madrid, Fundamentos, pp. 117-120.
- CURUTCHET, Juan Carlos (1975 [1969]): «Juan Goytisolo y la destrucción de la España sagrada», en Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*, Madrid, Fundamentos, pp. 71-92.
- DELLA VOLPE, Galvano (1966): *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix-Barral.
- DOTRAS, Ana María (1994): *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar.
- ENKVIT, Inger (ed.) (1999): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo*, Almería, Instituto de estudios almerienses.
- FEMENÍAS, Carlos (2022): *A propósito de Ferlosio. Ensayo de interpretación cultural*, Madrid, Alianza editorial.
- (2023): «Manuel Vázquez Montalbán en la coyuntura subnormal», en Domingo Ródenas de Moya y Jordi Ibáñez Fanés (eds.), *Una escritura emergente: pensamiento literario en la transición cultural (1966-1986)*, Madrid, Visor, pp.137-158.
- FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos (1999): «La conquista de la lengua: de Alfanhuí a El testimonio de Yarfoz», en Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.), *La obra periodística y ensayística de Rafael Sánchez Ferlosio*, Sevilla, Alfar, pp. 29-68.
- FLUDERNIK, Monika, RYAN, Marie-Laure (2020): “Factual Narrative: An Introduction”, en Monika Fludernik y Marie-Laure Ryan (eds.) *Narrative Factuality. A Handbook*, Berlin/Boston, De Gruyter, pp. 1-29.
- FRYE, Northrop [1957] (1991): *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila.
- FUENTES, Carlos (1969 [1975]): «Juan Goytisolo: la lengua común», en Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*, Madrid, Fundamentos, pp. 144-151.
- GARCÍA, Carlos Javier (2005): «Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autorreflexividad», en *Anthropos*, n. 208, pp. 65-70.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (1998): *La vuelta al Logos: Introducción a la Narrativa de Miguel Espinosa*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- GARCÍA PÉREZ, Francisco (1982): «La idiota de la familia» (reseña de *Gramática parda*, de Juan García Hortelano), en *Los cuadernos del Norte*, núm. 15, pp. 96-97.

- GERRIG, Richard J., GAGNON, Janelle M. (2020): «The factual in Psychology», en Monika Fludernik y Marie-Laure Ryan (eds.), *Narrative Factuality. A Handbook*, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 133-149.
- GIL CASADO, Pablo (1975): *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix-Barral.
- GIMFERRER, Pere (ed.) (1981): *Juan Goytisolo*, Voces núm. 1, Barcelona, Montesinos.
 — (2000): *Radicalidades*, Barcelona, Península.
- GLASS, William (1970): *Fiction and the Figures of Life*, New York, Knopf.
- GLENN Kathleen M., ROLÓN-COLLAZO, Lissette (ed.) (2003): *Carmen Martín Gaité: «El cuento de nunca acabar»*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- GOULD LEVINE, Linda (1976): *Juan Goytisolo: la destrucción creadora*, México, Mortiz.
 — (ed.) (2004): *Don Julián*, Madrid, Cátedra.
- GOYTISOLO, Juan (1967): «Destrucción de la España sagrada», en *Mundo Nuevo*, entrevista con Emir Rodríguez Monegal, julio, núm. 12, pp. 44-60.
 — (1975 [1972]): «Declaración de Juan Goytisolo», en Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*, Madrid, Fundamentos, pp. 137-144.
 — (1982): «Sobre literatura y vida literaria», en *Quimera. Revista de literatura*, septiembre, núm. 23, pp. 16-21.
 — (1986): *En los reinos de Taifa*, Barcelona, Seix-Barral.
 — (2007 [1967]): *El furgón de cola*, en *Obras completas VI. Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 29-231.
 — (2007 [1977]): *Disidencias*, en *Obras completas VI. Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 461-687.
 — (2007 [1995]): *El bosque de las letras*, en *Obras completas VI. Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 1055-1146.
- GOYTISOLO, Luis (2016 [1973]): *Recuento*, en *Antagonía*, ed. Carlos Javier García, epílogo de Gonzalo Sobejano, Madrid, Cátedra, pp. 59-667.
 — (2016): *Antagonía*, ed. Carlos Javier García, epílogo de Gonzalo Sobejano, Madrid, Cátedra.

- GRACIA Jordi (1994): *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960)*, Barcelona, PPU.
- (2006): *Estado y cultura*, Barcelona, Anagrama.
- (2016): «Expuesta al extravío», prólogo a Carmen Martín Gaité, *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, edición de José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 9-29.
- GRACIA, Jordi, RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2011): *Historia de la literatura 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica.
- GRACIA, Jordi, RÓDENAS DE MOYA, Domingo (eds.) (2015): *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- GUILLÉN, Claudio (1989a): «Sobre el objeto del cambio literario», en *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 199-249.
- (1989b): «Sobre los períodos literarios, cambios y contradicciones», en *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 119-139.
- HERRNSTEIN SMITH, Barbara (1993 [1978]): *Al margen del discurso*, Madrid, Visor.
- HERZBERGER, David K. (1978): «Recuento: Towards a Reconciliation of the Word/World Dialectic», en *Anales de la novela de posguerra*, Vol. 3, pp. 39-55.
- (1983): «Antagonía como metaficción», en *El cosmos de «Antagonía»*, Barcelona, Anagrama, pp. 107-119.
- (1986): «La aparición de Juan Benet: Una nueva alternativa para la novela española», en Kathleen M. Vernon (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, pp. 24-45.
- HIDALGO BAYAL, Gonzalo (1994): *Camino de Jotán (La razón narrativa de Ferlosio)*, Badajoz, Libros del Oeste.
- (2007): *El desierto de Takla Makán (Lecturas de Ferlosio)*, Mérida (Badajoz), Editorial Regional de Extremadura.
- ISASI ANGULO, Carlo (1975 [1973]): «La novelística de Juan Goytisolo (Entrevista con el autor)», en *Papeles de Son Armadans*, vol. 76, núm. 226, pp. 65-87.
- IZQUIERDO, José María (2004): «Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003): El escriba y la ciudad democrática», en *Moderna Sprak*, n.1, vol. XCVIII, pp. 94-107
- JAKOBSON, Roman (1972 [1921]): «El realismo artístico», en George Lukács, Theodor W. Adorno, Roman Jakobson, Ernst Fisher, Roland Barthes, *Polémicas sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 157-176.

- (1971 [1935]): *La dominante* [trad. de Jorge Panesi], en Ladislav Matejka y Krystyna Pomoroska (eds.), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge y Londres, Cambridge University Press, pp. 82-87.
- JAMESON, Frederic (2018 [2013]): *Antinomias del realismo*, Madrid, Akal.
- JORDAN, Barry (1990): *Writings and politics in Franco's Spain*, New York/London, Routledge.
- JULIÁ, Santos (2004): *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus.
- JURADO MORALES, José (2003): *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité*, Madrid, Gredos.
- (2012): *Las Razones éticas del realismo: Revista española (1953-1954) en la literatura del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento.
- (2018): *Carmen Martín Gaité. El juego de la vida y la literatura*, Madrid, Visor.
- LARRAZ, Fernando, SUÁREZ TOLEDANO, Cristina (2017): «Realismo social y censura en la novela española (1954-1962)», en *Creneida*, n.º 5, pp. 66-95.
- LARRAZ, Fernando, SÁNCHEZ SANTOS, Diego (ed.) (2021): *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- LÁZARO, José (2009): *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, Barcelona, Tusquets.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1979 [1969]): «El realismo como concepto crítico-literario», en Fernando Lázaro Carreter, *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, pp. 121-142.
- LEVINE, Harry (1963): *The Gates of Horn. A study of five French realists*, New York, Oxford University Press.
- LUKÁCS, Georgy (1977 [1958]): *Significación actual del realismo crítico*, México D.F., Biblioteca Era.
- MACHÍN-LUCAS, Jorge (2009): «Benet y William Faulkner: claves del magisterio intelectual y novelístico», en *El primer Juan Benet (1965-1972). La forja de un estilo novelístico*, Berlín, Dr. Müller, pp. 81-101.
- MAINER, José-Carlos (ed.) (1975): *Tiempo de destrucción*, Barcelona, Seix-Barral.
- (1988): *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (2007): «Carmen Martín Gaité o la búsqueda del lector», en *Turia. Carmen Martín Gaité*, núm. 83, pp. 189-202.

- MAINGUENEAU, Dominique (1993): *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- MANERA, Danilo (2015): «Un juego de ganzúas (deriva ferlosiana)», en Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds.), *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 451-461.
- MARSAL, Juan F. (1979): *Pensar bajo el franquismo*, Barcelona, Península.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex, SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2013): «Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto», en *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, n. 1, vol. 1, pp. 46-62.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1973): *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo.
- (1987): *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama.
- (1994): *Esperando el porvenir*, Barcelona, Anagrama.
- (2002): *Cuadernos de todo*, edición e introducción de María Vittoria Calvi, Barcelona, Random House Mondadori.
- (2016 [1966]): «La búsqueda de interlocutor», en *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, edición de José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 52-60.
- (2016 [1972]): «Las trampas de lo inefable», en *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, edición de José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 98-103.
- (2016 [1983]): *El cuento de nunca acabar*, en *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, edición de José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 229-530.
- (2016 [1987]): *Desde la ventana*, en *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, edición de José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 532-632.
- (2016 [1993]): *Agua Pasada*, en *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, edición de José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 633-1035.
- (2017 [1977]): «Morir aprendiendo», en *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, edición de José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 111-113.

- (2017 [1983]): «El telar del escritor», en *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, edición de José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 555-570.
- (2017 [1996]): «Juan Benet: la inspiración y el estilo», en *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, edición de José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 940-969.
- MARTÍN GAITE, Carmen, BENET, Juan (2011): *Correspondencia*, José Teruel (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1986): «Construcción poética de la destrucción. Recursos de organización del relato en *reivindicación del conde don Julián*», en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, núm. 60-61, pp. 75-81.
- MARTÍN SANTOS, Luis (1963): «Réalisme et réalité dans la littérature contemporaine», en *Preuves* [reportaje informativo publicado por la revista el 17 de diciembre de 1963], PI/347, pp. 1-3.
- (1975): *Tiempo de destrucción*, Barcelona, Seix-Barral.
- MCHALE, Brian (1994 [1987]): *Postmodernist fiction*, New York, Routledge.
- MIGNARDI, Adriana (2022): «Leer la memoria, construir la democracia. Las crónicas sentimentales de Manuel Vázquez Montalbán», en *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, n. 1, vol. 6, pp. 25-37.
- OREJA, Francisco (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, ArcoLibros.
- ORTEGA, José (1970): «Novela y realidad en España», en *Mundo Nuevo*, n.º 44, pp. 83-66.
- (1975 [1974]): «Entrevista a Juan Goytisolo», en Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*, Madrid, Fundamentos, pp. 121-137.
- PARDO, José Luis (1998): «El concepto vivo, o ¿dónde están las llaves», en *Archipiélago*, n.º 31, pp. 40-50.
- PITTARELLO, Elide (2011): «Cuadernos de todo», en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. de José Teruel, n.º 769-770, pp. 8-12.
- (2023): «Juan Benet: arreglárselas en la penumbra», en Domingo Ródenas de Moya y Jordi Ibáñez Fanés (eds.), *Una escritura emergente: pensamiento literario en la transición cultural (1966-1986)*, Madrid, Visor, pp. 43-66.

- PLATA PARGA, Gabriel (2010): *De la revolución a la sociedad de consumo*, Madrid, Universidad nacional de educación a distancia.
- POLLÁN, Tomás (2004): «La pasión del conocimiento», en *Rafael Sánchez Ferlosio, escritor* (catálogo), Alcalá, Universidad de Alcalá, pp. 46-51.
- POPE, Randolph D. (1984): «Benet, Faulkner, and Bergson's Memory», en Malcolm A. Compitello, David K. Herzberger, Roberto C. Manteiga (eds.), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover y Londres, University Press of Rhode Island, pp. 111-120.
- (1995): *Understanding Juan Goytisolo*, Columbia, University of South Carolina.
- POZUELO YVANCOS, José María (dir.) (2011): *Historia de la literatura 8. Las ideas literarias (1214-2010)*, Barcelona, Crítica.
- (2014): «Los Cuadernos de todo y la escritura del yo», en José Teruel y Carmen Valcárcel (eds.), *Un lugar llamado Martín Gaité*, Madrid, Siruela, pp. 109-123.
- RIERA, Carme (1988): *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama.
- RIERA Carme, PAYERAS, María (eds.) (2009): *1959. De Colliure a Formentor*, Barcelona, Visor.
- RÍOS, Julián (ed.) (1975): *Juan Goytisolo*, Madrid, Fundamentos.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1998): *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península.
- (2014): «Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)», en José Teruel y Carmen Valcárcel (eds.), *Un lugar llamado Martín Gaité*, Madrid, Siruela, pp. 138-154.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, IBÁÑEZ FANÉS, Jordi (eds.) (2023): *Una escritura emergente: pensamiento literario en la transición cultural (1966-1986)*, Madrid, Visor.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1967): «Destrucción de la España sagrada (Entrevista con el autor)», en *Mundo Nuevo*, julio, núm. 12, pp. 44-60.
- RUESCAS JUÁREZ, Juan Antonio (2016): *El pensamiento crítico de Rafael Sánchez Ferlosio*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- RYAN, Marie-Laure (2020): «Fact, Fiction and Media», en Monika Fludernik y Marie-Laure Ryan (eds.), *Narrative Factuality. A Handbook*, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 75-95.

- SALAS ROMO, Eduardo A. (2003): *El pensamiento literario de J.M. Castellet*, Granada, Universidad de Granada.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1965): «Carta-envío a Castellet», en Víctor Sánchez de Zavala, *Enseñar y aprender*, Madrid, Ediciones Península, pp. 7-15.
- (1974): *Las semanas del jardín*, Alianza Tres, Madrid.
- (1986): *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*, Madrid, Alianza.
- (1998): «La forja de un plumífero», en *Archipiélago*, n.º 31, pp. 71-89.
- (2016 [1966]): «Personas y animales en una fiesta de bautizo», en Ignacio Echevarría (ed.), *Ensayos I. Altos estudios eclesiásticos*, Barcelona, Penguin Random House, pp. 5-29.
- (2016 [1972]): «Sobre el *Pinocho* de Collodi», en Ignacio Echevarría (ed.), *Ensayos I. Altos estudios eclesiásticos*, Barcelona, Penguin Random House, pp. 35-43.
- (2016 [1974]): «Las semanas del jardín», en Ignacio Echevarría (ed.), *Ensayos I. Altos estudios eclesiásticos*, Barcelona, Penguin Random House, pp. 43-315.
- (2016 [1976]): «Pregón de Villalar», en Ignacio Echevarría (ed.), *Ensayos II. Gastos, disgustos y tiempo perdido*, Barcelona, Penguin Random House, pp. 67-72.
- SANTIÁÑEZ TIÓ, Nil (2002): *Investigaciones literarias*, Barcelona, Crítica.
- SANZ ROIG, Diana (comp.) (2014): *Bourdieu después de Bourdieu*, Madrid, Arco Libros.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1972): *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Edicusa.
- (1980): *Historia de la novela social española (1942-1975)*, 2 vols., Madrid, Alhambra.
- (2010): *La novela española bajo el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Gredos.
- SAPIRO, Gisèle (2014): «Una aproximación sociológica a las relaciones entre literatura e ideología», en Diana Sanz Roig (comp.), *Bourdieu después de Bourdieu*, Madrid, Arco Libros, pp. 143-167.
- SARTRE, Jean-Paul (1985 [1939]): «A propósito de *El ruido y la furia*. La temporalidad en Faulkner», *Escritos sobre literatura*, Madrid, Alianza, pp. 63-72.

- SAVATER, Fernando (1998): «Ferlosio en comprimidos», en *Archipiélago*, n.º 31, pp. 21-26.
- SCHMITT, Arnaud (2012): «De la poétique cognitive et de ses (possibles) usages», en *Poétique*, Le Seuil, n.º 170, pp.143-162.
- SCHOLES, Robert (1967): *The Fabulators*, Oxford, Oxford University Press.
- SOBEJANO, Gonzalo (1975): *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Editorial Prensa Española.
- (ed.) (1986): *Tribada: Theologiae Tractatus*, Murcia, Editora Regional de Murcia.
- (1989): «Novela y metanovela en España», en *Ínsula*, núm. 512-513, pp. 4-6.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (2001): *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol.1, Madrid, Cátedra.
- SPIRES, Robert C. (1981): «Letrinas, torbellinos y vacíos: el modo metaficcional de *Juan sin tierra*», en Pere Gimferrer (ed.): *Juan Goytisolo*, Voces 1, Barcelona, Montesinos, pp. 67-79.
- (1983): «*La cólera de Aquiles*: Un texto producto del lector», en *El cosmos de «Antagonía»*, Barcelona, Anagrama, pp. 121-127.
- (1984): *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, University Press of Kentucky.
- SZONDI, Peter (1986): *On Textual Understanding and Other Essays*, Manchester, Manchester University Press.
- TERUEL, José (2007): «La expresión poética de Carmen Martín Gaité», en *Turia. Carmen Martín Gaité*, núm. 83, pp. 236-245.
- (ed.) (2011): *Carmen Martín Gaité. Juan Benet. Correspondencia*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (ed.) (2016): *Carmen Martín Gaité. Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (ed.) (2017): *Carmen Martín Gaité. Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- TYRAS, George (2003): *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada, Zoela.

- (2007): «Entre memoria y deseo: la poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán», en José Colmeiro (ed.), *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, Woodbridge, Tamesis, pp. 105-117.
- UGARTE, Michael (1982): *Trilogy of Treason. An intertextual Study of Juan Goytisolo*, Columbia & London, University of Missouri Press.
- VAUTHIER, Bénédicte (2019): (coord. y ed.), *Teoría(s) de la novela moderna en España: revisión historiográfica*, Oviedo, Genuève ediciones.
- (2019): «Introducción. Novela y anti-novela a la luz del régimen moderno de historicidad», en Bénédicte Vauthier (coord. y ed.), *Teoría(s) de la novela moderna en España: revisión historiográfica*, Oviedo, Genuève ediciones, pp. 11-67.
- (2021): «A deshora, 1956-1963. “Literatura responsable” y engagement. Seguido del Epistolario G. de Torre-J. M. Castellet», en Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez, *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, Madrid/Frankfurt am Maim, Iberoamericana/Vervuert, pp. 211-250.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1999): «Narración de hechos/Narración de ideas», en Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.), *La obra periodística y ensayística de Rafael Sánchez Ferlosio*, Sevilla, Alfar, pp. 69-89.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1968): *Reflexiones ante el neocapitalismo*, Barcelona, Ediciones de cultura popular.
- (1970): «Tres notas sobre literatura y dogma. Aciertos y carencias de la literatura española moderna», *Cuadernos para el diálogo*, extraordinario XXIII, pp. 17-22.
- (1971): «Juan Goytisolo o la reivindicación de Boabdil el chico», en *Triunfo*, núm. 451, año XXV, pp. 62-64.
- (1998): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Grijalbo Crítica.
- [1997] (2009): *El escriba sentado*, Barcelona, Diario Público.
- [1996] (2013): «El desencanto ya no es lo que era», en José Colmeiro, *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios*, Madrid, Iberoamericana, pp. 137-139.
- VERNON, Kathleen M. (ed.) (1986): *Juan Benet*, Madrid, Taurus.

- VILLÁN, Javier (1974): «Carmen Martín Gaité. Habitando el tiempo. Entrevista», en *La Estafeta Literaria*, n° 549, pp. 21-23.
- VILLANUEVA, Darío (1991 [1985]): «La novela social. Apostillas a un estado de la cuestión», en *El polen de ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, PPU, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp.248-269.
- (2004 [1992]): *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- VV. AA. (1970): «Literatura española, a treinta años del siglo XXI» [resumen de la mesa redonda en la que participaron Juan Benet, J. M. Caballero Bonald, José M.^a Guelbenzu, Carmen Martín Gaité, A. Martínez Menchen e Isaac Montero], *Cuadernos para el diálogo*, extraordinario XXIII, pp. 45-52.
- VV. AA. (1983): *El cosmos de «Antagonía»*, Barcelona, Anagrama.
- VV.AA. (1992): *Miguel Espinosa*, Murcia, Editorial regional de Murcia.
- WARHOL, Robyn (2020): «Realism in the Nineteenth-Century Novel», en Monika Fludernik y Marie-Laure Ryan (eds.), *Narrative Factuality. A Handbook*, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 511-520.
- WATT, Ian (1987 [1957]): *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, The Hogarth Press.
- WELLEK, René (1983 [1941]): «Períodos y movimientos en la historia literaria», en *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Editorial Laia, pp. 37-51.
- (1983 [1960]): «El concepto de realismo en la investigación literaria», en *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Editorial Laia, pp. 195-219.
- (1991): *A History of Modern Criticism: 1750-1970. Volume 7: German, Russian, and Eastern European Criticism, 1900-1950*, New Haven/ London, Yale University Press.
- WINECOFF DÍAZ, Janet (1968): «Luis Martín Santos and the Contemporary Spanish Novel», en *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*, vol. 51, núm. 2, pp. 232-238.
- WOLF, Mark J.P. (2020): «Typology of the Nonfactual», en Monika Fludernik y Marie-Laure Ryan (eds.), *Narrative Factuality. A Handbook*, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 111-127.