

# LA POETICA ANTIRREALISTA DE LOS AÑOS 70 EN LA LITERATURA ESPAÑOLA.

En A. San Martín ed. *Cap a una nova cultura*. València, Universitat.1995. 179-193.

(Versión en castellano. La publicada está en catalán).

## 1.- Prólogo: el conflicto estético de la modernidad.

La sensibilidad estética que aceptamos como moderna se conforma en gran medida en el Romanticismo, y desde esas mismas fechas emergió bifronte. Con los Schlegel y el romanticismo alemán iniciaría ese gesto de incalculables consecuencias que fue la proclamación de la autonomía del arte respecto de la realidad y del presente, pero con Victor Hugo, con Stendhal, y sobre todo con Balzac, la escritura reivindicaría para sí el derecho a explorar y descifrar lo real. Entre las lecciones de *Historia de la literatura antigua y moderna* (1812) del menor de los Schlegel y el "Avant-Propos" que Balzac redactó en 1842 para la primera edición de la *Comedia humana* se constituye el debate estético central de la modernidad; ¿qué hacer, en poesía, con la realidad?, ¿qué hacer, en la realidad, con la poesía?, ¿qué hacer, en la realidad y en la poesía, con la historia y con la ficción?

Cuando al filo del segundo milenio volvemos a replantearnos estas preguntas, y volvemos a hacerlo con la misma vehemencia de siempre, se suelen olvidar estos orígenes románticos y se retrotrae el conflicto a un debate distinto, mucho más reciente, el que enfrentó tradición y vanguardia en los años 20-30 de nuestro siglo. Sin embargo el conflicto es anterior y más global, nació con la modernidad y la acompañó durante todo su desarrollo, y en alguna de sus fases más características el antagonismo que centró el debate no fue el que opuso experimentación y tradición, o si se quiere, vanguardia y realismo, como se insiste en estos días. En el XIX, el realismo de los Champfleury, Courbet o Flaubert nació con voluntad de vanguardia y mantuvo en alto la bandera de la experimentación con Zola y el naturalismo

radical, y así lo entendieron, a veces con gran escándalo e intolerancia, los lectores contemporáneos. La frontera del conflicto pasó entonces, y ha vuelto a pasar desde entonces, por otra línea de debate, la que reúne o separa arte y vida cotidiana, la que dirime las relaciones entre estética y ética, la que discute la autosuficiencia del universo estético respecto de los otros universos de cultura.

Y desde sus orígenes mismos el conflicto se desarrolló en múltiples asaltos, todavía sin ganador. Yo creo poder distinguir con una cierta nitidez hasta tres asaltos, los tres asaltos que nos han configurado como estéticamente modernos. En el primero la hegemonía se desplazó desde los románticos de Jena y los filósofos idealistas alemanes, que dominaron con su estética los primeros cuarenta años del siglo pasado, hasta la línea de despliegue del romanticismo social hacia el realismo y el naturalismo, ocupó, por tanto, todo el siglo XIX. El Fin de Siglo trajo consigo una conmoción generalizada de la concepción del universo y del hombre y un vuelco radical de la norma estética, decantada hacia el simbolismo-modernismo-novecentismo y continuada, en buena medida, en los primeros -y más formalistas- movimientos de vanguardia, mientras que los años 30 conocieron la réplica del surrealismo y de las vanguardias revolucionarias, que se proyectaron después sobre la literatura de combate, de resistencia, de compromiso, sobre la poética existencialista o sobre el realismo socialista de los años de guerra, de exilio, y de postguerra mundial. Este segundo asalto cubre por entero la primera mitad de nuestro siglo. Los años 60-70 reabrieron el debate bajo nuevas perspectivas, a la vez que primero en los Estados Unidos y después en Europa y en América latina se difundía la sospecha del final mismo de la modernidad, y con ella la de las utopías que la constituyeron, y por tanto, también, la de su historia.

Hoy les voy a ahorrar a ustedes tantos asaltos, y no tanto por pereza - que uno todavía la arrastra de ese agosto africano celebrado siniestramente por el fuego -, o por convicción - pues uno comparte la certidumbre de que las batallas que creemos inaugurar con nuestros gestos son apenas episodios de un conflicto mucho más amplio, a veces de siglos, a través del cual la historia se constituye y nos constituye- como por urgencia de presente, dado el interés que el debate poético ha adquirido en la actualidad y dada también, ¿por qué no decirlo?, la escasa predisposición de la vida literaria española a ir más allá de las noticias de la tribu, de un estar al día alimentado en los mentideros literarios mucho más que en la reflexión teórica o histórica. Así que nos centraremos en el tercer y último asalto, y dentro de él en la que podría ser calificada como primera fase, la de la triple alianza de los años 60-70 contra el realismo.

## 2- Una norma literaria antirrealista.

Acaeció en los primeros 60 un vertiginoso asalto al poder de la norma realista, hegemónica desde los años 30. Los hitos de este vértigo los evoca Santos Sanz Villanueva<sup>1</sup>: la eclosión del *boom* latinoamericano con la colaboración del Premio Biblioteca Breve de 1962 para *La ciudad y los perros*; el cambio de actitud de los dirigentes literarios de la generación del medio siglo, en especial de su editor más representativo, Carlos Barral, de su más celebrado crítico, Josep M<sup>a</sup> Castellet, o de su novelista más avizor, Juan Goytisolo; la irrupción de una nueva generación poética con algarada de manifiesto, que culminó en la ruidosa antología novísima de 1970, prologada por el citado crítico y editada por el no menos citado editor. En el prólogo de ésta su autor explicaba que alrededor de 1962 "los postulados teóricos del 'realismo' empiezan a convertirse en pesadilla para muchos" y que esa "pesadilla estética" desembocó en un doble movimiento de evolución y de ruptura: evolución por parte de la propia generación del medio siglo, ruptura por parte, en cambio, de gente muy joven, representativa de una nueva sensibilidad, y que se había formado más que en contra, de espaldas a sus mayores.<sup>2</sup>

La nueva norma dominante habría de resultar de una triple alianza. De un lado el impulso evolutivo de algunos de los más representativos escritores -novelistas, sobre todo- de los 50, que encontró en Juan Goytisolo su modulación más radical, en conexión con la vanguardia parisina de los 60. Del otro la práctica creativa -poética, sobre todo- de los novísimos, audaz, agresiva, brillante, y mucho más plural de lo que acertó a ver su antólogo, pero que entonces concitó si no entre los lectores sí entre los críticos adhesiones de conjunto. Finalmente la referencia estatuaría, de oráculo, de Juan Benet, el más puro heredero del simbolismo internacional.

Respecto a Juan Goytisolo habría que recordar que al año siguiente de *Señas de identidad* (1966), la novela que puso título a su ruptura con el realismo social, publicó un libro de ensayos, *El furgón de cola* (1967), que proponía los fundamentos discursivos de su nueva manera. Yo prefiero acudir al testimonio de un trabajo teórico más tardío, pero también más omnicompreensivo, me refiero al ensayo "La novela española contemporánea", incorporado al

---

<sup>1</sup>. *Literatura actual*. Vol. 6/2 de la *Historia de la literatura española*. Barcelona. Ariel. 1984, pp. 42-46.

<sup>2</sup>. *Nueve novísimos*. Barcelona, Barral eds. 1970, pp18-21.

libro *Disidencias* (1977). En este ensayo Goytisolo establecía sus apoyos teóricos en la Lingüística General, entonces tan en boga, y en los formalistas rusos, recuperados y traducidos por los estructuralistas franceses y a partir de ellos por el progresismo editorial español<sup>3</sup> en aquellos mismos años 60, especialmente gracias a la célebre antología de Todorov (1965)<sup>4</sup>, que llegó a todas las bibliotecas occidentales. Goytisolo asumía una posición estética netamente formalista: "Tanto la praxis de los formalistas rusos como el desenvolvimiento de la lingüística a partir de la publicación póstuma de los cursos de Ferdinand de Saussure nos enseñaron que las palabras no son los nombres dóciles de las cosas sino que forman una entidad autónoma, regida por sus leyes propias."<sup>5</sup>

Desde este firme posicionamiento Goytisolo volvía su mirada hacia atrás para explicar su punto de vista sobre la experiencia del realismo social de los años 50, de la que él había sido protagonista, y sobre su inevitable fracaso. La razón fundamental de aquella experiencia habría que ir a buscarla en la hecatombe intelectual producida por la guerra civil, que hizo retroceder nuestro calendario a los períodos más infaustos del país. La generación del medio siglo se formó literariamente en un ambiente de precariedad, de falta de información, de marasmo cultural. Con las primeras novelas de Cela -*La familia de Pascual Duarte* y *La colmena*, que Goytisolo calificaba de *admirables* - se estableció el punto de partida de todo un grupo de escritores que se vieron constreñidos por la situación a hacer de la novela un instrumento testimonial, a proporcionar a sus lectores una información sobre la realidad que los medios de comunicación -su canal natural - les vedaban. En la España de la dictadura "todo, absolutamente todo deviene política", escribía Goytisolo, y ésta sería la causa principal de la crisis posterior, "la gran confusión reinante esos años entre política y literatura (...), entre eficacia política y eficacia literaria". Se escribía desde la esperanza, propiciada por la coyuntura internacional, del fin próximo de la dictadura, lo que "parecía exigir de nosotros la movilización de todas nuestras energías". Obviamente, la estaca no cayó y Franco tardó muchos años todavía en dejarse llevar al Valle de los Caídos, de manera que el fin de la dictadura siempre quedaba para el próximo capítulo. Todo aquel esfuerzo fue inútil, pensaba Goytisolo, y lo que es más, anacrónico, pues la literatura española desajustó su calendario estético respecto al europeo, y mientras aquí se imponía el realismo en Europa daba sus

---

<sup>3</sup>. Eikhenbaum, Tinianov, Chklovski, *Formalismo y vanguardia*. Madrid. A. Corazón ed. 1970.

<sup>4</sup>. T. Todorov, ed. *Théorie de la littérature*. Paris. Seuil. 1965.

<sup>5</sup>. Barcelona, Seix Barral, 1977. p 154. A partir de este momento me limitaré a reseñar las páginas citadas de esta edición.

últimas boqueadas. En España se seguía fiel a una novela de *l'histoire*, según la terminología de Benveniste, mientras en Francia se renovaba el género por medio de la novela de *discours*. A fin de cuentas los formalistas rusos habían establecido claramente que todo texto particular no se justifica más que como ejemplo que nos permite describir las propiedades de la literaturidad. Goytisolo, muy atento a la coyuntura teórica, aducía en su apoyo tesis de la Lingüística General, de los formalistas rusos, de Jakobson, del Círculo de Praga: a remolque de ellas, escribió "todo un sector, el más consciente, de la novelística actual tiende a abandonar la vieja función del género, de representar el mundo exterior, para fijar su atención en el lenguaje; esto es, para pasar de la copia, del lenguaje transparente, a la escritura, a la autonomía del discurso "(164). Se imponía en la nueva novela la crítica del lenguaje heredado de nuestros mayores, ese insoportable 'castellanismo' del 98, como paso previo a la crítica de la realidad<sup>6</sup>, y en esa vía Goytisolo señalaba a *Tiempo de silencio* como la pionera que abría el camino de una nueva novela, que tendería por fuerza a disolver el relato de los acontecimientos en el murmullo de su propio discurso y que constituiría el lenguaje -no el argumento o el tema- en el verdadero protagonista de toda subversión del orden establecido: "Digámoslo bien claro -declamaba Goytisolo-: en el mundo capitalista actual no hay temas virulentos o audaces; el lenguaje y sólo el lenguaje puede ser subversivo." (167)<sup>7</sup>

En el nuevo Goytisolo sobrevivía el legado del intelectual crítico de finales de siglo pasado, una tensión moral de una radicalidad tan heterodoxa como puritana, la asimilación de una tradición hispánica de insumisión que conduce del Arcipreste de Hita y Fernando de Rojas a Blanco White o a Larra, el alineamiento del escritor en una actitud guerrillera, de oposición frontal al orden establecido, sea éste el capitalismo, el comunismo o la dictadura franquista, elementos todos ellos que no se repetirían, ni mucho menos, en los otros aliados, en Benet y en los Novísimos.

También estos últimos cargaron sus baterías y las apuntaron contra el realismo, al que calificaron de literatura de la berza, y algunos lo hicieron con una agresividad mucho mayor que la de Goytisolo. De los más jóvenes de entre ellos, los bautizados como *coqueluche* por Castellet, dijo su antólogo que aparecieron en escena "como si en cierto modo llegaran para

---

<sup>6</sup>. "El anquilosado lenguaje castellanista exige -lo repito desde hace tiempo- el uso de la dinamita o el purgante. Nuestra actitud frente a él debe ser deliberadamente sacrílega" (168).

<sup>7</sup>. Esta debió ser la causa, sin duda, de que la censura tachara dos bloques de páginas en la primera edición de la novela, los relativos a la estancia de Pedro en el burdel de D<sup>a</sup> Luisa. El censor, poco preocupado por burdel de más o de menos, debió pensar que en ese pasaje Luís Martín Santos se había pasado con los adjetivos y la sintaxis, mientras que en el resto de la novela la subversión lingüística quedaba en los límites de lo razonable.

descubrimos, precisamente, la poesía, género literario que había dejado de practicarse en España desde tiempo inmemorial" (25). Su formación literaria era esencialmente no hispánica y les caracterizaba "el horror por todo lo español" (43), y en especial por la poesía española de postguerra, "que hoy es juzgada por los jóvenes como anticuada, caduca, poco coherente con la realidad española actual, y muy retrasada respecto a las corrientes mundiales de la poesía"<sup>8</sup>. Pere Gimferrer, el más influyente de los nuevos poetas, confesó a su antólogo que "mi desinterés por la literatura imperante entonces en España era completo, así como mi falta de respeto por las escalas de valor establecidas" (156), y llegó hasta negar de un plumazo toda la poesía española de postguerra, de la que tan sólo salvaría en parte la de José Angel Valente y, toda, la de Carlos Edmundo de Ory<sup>9</sup>. Es de esperar que Santa Lucía le conserve la vista.

Por su parte Manuel Vázquez Montalbán, el más cercano por su militancia revolucionaria a las posiciones ideológicas de los realistas, se mostraba muy irónico a la hora de confesar la inmensa distancia estética que le separaba del realismo: "Después [de Balzac] unos cuantos oficinistas bien intencionados aplicaron el esquema y tras serios ejercicios de retorta descubrieron el realismo socialista, que es el realismo más realista de todos los realismos" (57). Vázquez Montalbán se burlaba especialmente de las pretensiones de eficacia política o ideológica de la literatura comprometida, que aspiraba nada menos que a "contrarrestar las 3.000 horas de programación televisiva anual, ejercida sobre unos 2.000.000.000 de seres humanos". Después de todo "la poesía, tal como está organizada la cultura, no sirve para nada" (59). De manera que "Ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista" . Y remataba con una frase que se hizo célebre por su provocación: "La cultura y la lucidez llevan a la subnormalidad" (59) Tal vez sería oportuno preguntarle a Vázquez Montalbán si al escribir, recientemente, *Galíndez* o la *Autobiografía del General Franco*, seguía en estado subnormal.

Unos y otros, desde el antólogo al último de los antologados, insistieron entonces en un argumento que les parecía genuino: los tiempos han cambiado, las condiciones del país son ahora, en 1970, muy otras, y la pretensión realista, muy de postguerra, resulta inapelablemente antigua, más incluso, vieja, a olvidar, a no tener en cuenta.

---

<sup>8</sup>. Declaraciones de Castellet a F. Campbell, en *Infame turba*, (1971). Cito por la 2ª ed. Barcelona, Lumen, 1994, p.300. A partir de este momento identificaré las citas de este libro por las siglas *IT*.

<sup>9</sup>. "Notas parciales sobre poesía española de postguerra", en S. Clotas/P. Gimferrer, *30 años de literatura española*, Barcelona, Kairós, 1971.

La nueva poética proponía, con Barthes y -sin conocerlo- con Lacan, "una realidad *finalmente* impenetrable, irreductible", correlato mismo de la necesidad de poetizar. Su irreductibilidad al lenguaje emancipaba a éste de toda dependencia respecto de la realidad, y esa emancipación era la condición fundamental de la autonomía del arte y de sus reglas de juego. El artista no tiene sino un medio a su alcance de desafiar o subvertir esa realidad inaccesible de manera directa, se trata de un medio indirecto pero propio, consiste en negarse a asumir el discurso dominante en esa realidad, a través del cual se transmite el orden establecido y su ideología, consiste en ponerlo en cuestión, deconstruirlo, reinventarlo sobre bases originales, renovadas, no socializadas, no consumibles. Es la vieja obsesión mallarmeana retomada por Adorno y teorizada entre los novísimos por Jenaro Talens, un novísimo muy poco novísimo, o incluso, *a posteriori*, por Carlos Bousoño<sup>10</sup>, y puesta en práctica en su forma más extrema por el más radicalmente vanguardista de los novísimos, Leopoldo María Panero. En el año 71 Pere Gimferrer declaraba a Federico Campbell, en *Infame turba*: "Creo que la separación entre poesía de vanguardia y poesía académica debe establecerse de modo tajante (...) La poesía académica -tan frecuente en España- es, más bien, la que renuncia a toda elaboración personal del lenguaje y las fórmulas anteriores. Es, en suma, poesía no significativa, esterilizada y esterilizadora. Cómplice de la reacción, en último término. Si la poesía fuera sólo esto, sólo habría un acto poético posible: la abolición de la poesía. Y abolir la poesía es, en cierto sentido, la empresa de la poesía de vanguardia. Rimbaud es el primer ejemplo."(71) De ahí la prioridad absoluta que la experimentación lingüística adquirió en la nueva generación, al igual que en Goytisolo o que en Benet: todos ellos podrían haber asumido la celebre consigna de McLuhan "el medio es el mensaje" glosada así por Castellet: "la *forma* del mensaje es su verdadero contenido", como podrían haber asumido también otra no menos célebre consigna, aquella del primer Wittgenstein según la cual "los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo", aunque probablemente hubieran estado más de acuerdo con el Wittgenstein último, el que proclamó la primacía de los juegos del lenguaje. La palabra adquiere prioridad frente a cualquier otro orden, pensaba Azúa (*IT*, 75) y Pere Gimferrer identificaba esta prioridad con el vanguardismo, en especial con el surrealismo, del que se declaraba heredero. Vanguardismo significaba para Gimferrer y otros novísimos -hubo alguna notable excepción entre los más preparados teóricamente y los más visionarios- experimentación estética y ruptura de la tradición literaria, pero no en nombre de aquella voluntad surrealista que quiso

---

<sup>10</sup>. C. Bousoño, prólogo a G. Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión*, Madrid, Peralta, 1979.

por encima de todo abolir la frontera entre las palabras y las cosas, arrojar el arte de los templos o reintegrar estética y vida cotidiana, sino en nombre de una nueva lectura de la vanguardia, una lectura innegociablemente formalista, una lectura que eliminaba de la vanguardia toda subversión que no fuera estilística, en plena coincidencia con las tesis de Benet.

Algunos novísimos, en las declaraciones de aquellos años, rindieron uno de sus escasos actos de homenaje a un escritor español, precisamente a Juan Benet, cuya notoriedad pública comenzaba por entonces, con la publicación de *Volverás a Región* (1968). "Benet es muy grande", le dijo Azúa a Campbell en 1971, y a Gimferrer, de toda la novelística española, únicamente le interesaban por esas fechas las dos últimas novelas de Juan Goytisolo y la obra de Benet (*IT*, 76 y 71). Benet apenas era conocido como novelista cuando había publicado ya un ensayo, *La inspiración y el estilo* (1966), destinado a ejercer una influencia decisiva en la nueva promoción de escritores y de críticos literarios y a establecer, más que ningún otro escrito de carácter preceptivo, la hegemonía de una norma literaria arrogantemente esteticista durante los años 70-80.

"En este libro -escribió Benet en el prólogo a la 2ª edición, de 1973- traté de indagar la razón por la cual desapareció del castellano el "grand style" para dar paso al costumbrismo". Y el libro es, en esencia, una formidable requisitoria dirigida contra la tradición literaria hispánica en nombre de ese *gran estilo* o *estilo noble* traicionado por ella.

Una y otra vez volvía Benet, en estas páginas, a cernir el concepto de estilo, que se negaba a definir con precisión, precisamente por concebirlo indefinible, inapresable, al tiempo que lo situaba como prioridad absoluta de la escritura. "El estilo proporciona el estado de gracia (...) es preciso buscar en el estilo esa región del espíritu que, tras haber deshauciado a los dioses que la habitaban, se ve en la necesidad de subrogar sus funciones para proporcionar al escritor una vía evidente de conocimiento, independiente y casi trascendente a ciertas funciones del intelecto, que le faculta para una descripción cabal del mundo y que, en definitiva, sea capaz de suministrar cualquier género de respuesta a las preguntas que en otra ocasión el escritor elevaba a la divinidad"<sup>11</sup>. El otro elemento central de la poética de Benet, la inspiración, se subordinaba al estilo: "la inspiración sólo puede surgir en el seno de un estilo". Incluso la libertad del escritor parecía irremediabilmente ligada al estilo: "¿es el estilo - se preguntaba- tan sólo una modalidad individual -y quizá la única- de su libertad?, ¿coincide

---

<sup>11</sup>. Cito por esta 2ª edición, Barcelona, Seix Barral, 1973, p.38.

pues el campo de libertad con los límites de su estilo?"(41). Simbiosis inescrutable de imaginación y de lenguaje, el estilo sería la clave no sólo de la belleza formal sino también, y simultáneamente, de la concepción del mundo: "el escritor se encara con el mundo que le rodea menos mediante una ciencia cognoscitiva que gracias a una estilística que es la que le dicta la imagen general del universo" (108). Y sin embargo el estilo nada tendría que ver con la razón: "Que el estilo no es racional se demuestra indirectamente por el hecho de que la razón no ha sido capaz, hasta este momento, de inventar el instrumento con que medirlo."(158). "[El poema], dice Read [ en *The Nature of Literature* ], es impermeable a la razón y si carece de un significado preciso su poder es inmenso." Puestas así las cosas el poeta tendría que ser "el hombre que reclame todo del estilo y nada de la ciencia del significado". Aquellos que conocen bien la novela de los años 80 díganme si consignas como ésta no surtieron un efecto muy parecido a las orteguianas de la deshumanización del arte en los años 20.<sup>12</sup>

Benet ejemplificaba en E.A.Poe el gesto esencial del poeta moderno. Poe vino a formular la definición más radical del universo de la Poesía que haya florecido en toda la tradición romántica, una Poesía que debe desentenderse definitivamente de la búsqueda de la verdad para afanarse únicamente en la de la belleza (73). Como ejemplificaba en Flaubert la lucha del prosista por el estilo. Hacia 1850 vivían tanto el uno como el otro, reflexionaba Benet: en el laboratorio de Poe se trabajaba a destajo para lograr el aislamiento de la Belleza, en el de Flaubert en los métodos para la elaboración de una frase bella. Flaubert "fue el primero, sin duda, que trató la prosa como un material que debe ser exclusiva y totalmente artístico" (76).

Pero Flaubert ilustraría asimismo el mayor peligro que amenaza al artista moderno cuando en 1864, ya maduro y poseedor de su estilo, se propuso "escribir la crónica moral de mi generación ante los sucesos del 48", al tiempo que confesaba su terror por "hacer una cosa tan inútil y tan opuesta al objeto del Arte, que persigue siempre la exaltación de lo vago" (32). Flaubert se dejó arrastrar en *L'Education sentimentale*, según Benet, por el compromiso social,

---

<sup>12</sup>. En estos últimos años ha sido un lugar común de la crítica de los medios de comunicación la sospecha de que si bien no se había escrito nunca en España una prosa con tanta voluntad de estilo y unas novelas tan bellamente escritas como en estos años también es probable que nunca se hubieran escrito para decir tan pocas cosas. Es el mismo reproche que se hizo de la novela deshumanizada de los años 20, que el airado Max Aub del exilio -autor de un par de ellas en la preguerra - evocó años más tarde así:"Nació lo que en alguna tertulia madrileña se dio en llamar: la "cagarrita" literaria. Entendíase por ello una obra cortísima parida con dificultad, exquisita en el escoger de sus adornos, difícil de comprender a primera vista, disfraz de ideas ingeniosas y sin trascendencia y considerada como meta última de los esfuerzos de su joven autor" , *Discurso de la novela española contemporánea*, Méjico, El Colegio de México, p. 95.

por creer que tenía la obligación de hacer algo que debía a su público, se dejó vencer por la suprema tentación del asunto.

Y es que el asunto, el tema, el argumento, los hechos, la información sobre ellos, componen el conjunto de antagonistas del estilo, las armas del historiador. Las grandes obras que Benet exalta, su repertorio del gran estilo, en suma, la *Ilíada*, la *Divina Comedia*, *El paraíso perdido*, *Macbeth*, *Don Quijote*, la obra de Schiller, y sin duda la de Faulkner, que aquí silencia, todas son obras que ilustran "el combate que libra, palabra tras palabra y línea tras línea, el estilo contra el enorme interés de los hechos relatados. Por eso el estilo más irresistible no será nunca el de un costumbrista"

El poeta verdaderamente grande es el que dedica todo su esfuerzo a buscar un interés distinto al que los acontecimientos encierran por sí mismos y a escudriñar una realidad que se esconde tras los sucesos, tras las palabras y tras la razón y que, como dice Eurípides, no quiere hacer entrega de sus primores sino a aquellos que andan por el mundo con una lira en la mano (166). El poeta es más filosófico, más esforzado y 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, y lo es en un sentido más trascendente, porque si los encuentra no tiene contestación ni contradicción posible; es, por fin, más serio, porque trata de columbrar una realidad que al ser incontrastable es eterna (166). De esta manera, si el interés de los hechos queda para el historiador, existe en contraste, en el hombre, un interés por la segunda realidad que inventa el poeta y a la que nadie es capaz de llegar si no es por la taumaturgia del estilo (168). Por ello mismo cuanto mayor sea el interés histórico de los hechos contados más difícil será la labor del novelista.

Desde esta concepción del estilo y del poeta, en la mejor tradición simbolista, Benet volvía su mirada hacia la literatura española y creía ver en ella, con reproche, el abandono del gran estilo que únicamente supo mantener en sus orígenes, en la Edad Media y en el primer Renacimiento. "Dije antes que el escritor español del siglo XVI en adelante le vuelve definitivamente la espalda al estilo noble - el *grand style* que dicen los ingleses - para regocijarse con las delicias, de diversa índole, del costumbrismo." En última instancia -aquí Benet va más lejos todavía, casi hasta una especie de etnoestilística, y también casi hasta ese provincianismo de autoodio que magnifica lo extranjero por el mero hecho de serlo- "el español, salvo las excepciones de rigor, no encontró nunca gran consuelo en las delicias del estilo" (178). La literatura española, a diferencia de la francesa, que rara vez se ha visto en la

necesidad de descender los escalones de la taberna, a partir de una determinada fecha situada en el siglo XVI no ha salido de ella sino para ir a la iglesia. El gran estilo no falla nunca en Italia, Inglaterra o Francia, sí en España, donde todos los clásicos, desde el siglo XVI, han renunciado voluntariamente al gran estilo para echarse en brazos del casticismo (95), "una manera que se ha interpretado -y valorado- como la más genuina manifestación de la fibra nacional y que en definitiva, desde Cervantes a Larra, desde Quevedo a Unamuno, más significa una perversión, una desviación y una inhibición que una actitud conforme a un apetito natural y a un espíritu sincero" (102).

Velázquez y Cervantes, a quienes Benet admira con recelo, impidieron a la pintura y a la literatura españolas salir de la taberna, desterraron para siempre del horizonte español -con su exaltación del rebajamiento y el clasicismo de la burla -las cumbres del Olimpo (98). Para bien o para mal, y como consecuencia de la actitud cervantina, la literatura española se quedó sin énfasis. Fue una herencia complicada, lo que se perdió de grandilocuencia se ganó en sorna, lo que quedó ayuno de entusiasmo se hartó de escepticismo, todo el ímpetu se transformó en resignación, y la época, como una pecadora arrepentida, decidió vestirse con la arpillera de la prosa y mudarse hacia la novela para cantar las gracias -ya que no las glorias- de las ventas castellanas (103).

La literatura española ha sido además intolerante hacia las posiciones divergentes. Al escritor español "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"(179). "Yo creo que ante una situación así el hombre de letras no tiene otra salida que la creación de un estilo". Se trataría en definitiva del "esfuerzo del escritor por romper un cerco mucho más estrecho, permanente y riguroso: aquél 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 dominarla se ve acosado por ella; pero un día su cerco es perforado y toda su inmensa y compacta hueste pasa a formar parte de las filas del artista y a engrosar sus efectivos [...] De forma que el enemigo -aquella realidad indefinible e infinita - se torna ahora en aliado. ¿Qué barreras pueden prevalecer contra un hombre que en lo sucesivo será capaz de inventar la realidad?" (180).

Las ideas y las palabras de Benet, en el contexto español de 1966 en el que fueron pronunciadas, no dejaban lugar a dudas. Definían netamente, y con esa terminología militar que tanto le gustó utilizar hasta sus últimos momentos, unos enemigos a los que enfrentarse,

la realidad, con su acoso, y toda la tradición literaria española, acusada de costumbrista, casticista o tabernaria, y proponía a cambio la forja de un estilo como principio general y la recuperación de un gran estilo internacional como poética inminente. Desde este posicionamiento de batalla Benet se dirigió a la historia de la literatura, especialmente la española, para buscar en ella<sup>13</sup> su más abyecto espécimen, "la más servil y estéril de todas las artes, la novela naturalista y el costumbrismo en todos los niveles"(105). Unos años más tarde, e invitado Benet por Pedro Altares a colaborar con un artículo en un homenaje a Galdós que preparaba la revista *Cuadernos para el Diálogo*, contestó en carta abierta con estas palabras: "debo informarle que quienquiera que le haya insinuado la conveniencia de mi participación en forma de un artículo sobre Galdós, ha estado muy desafortunado: mi aprecio por Galdós es muy escaso, solamente comparable -en términos cuantitativos- al desconocimiento que tengo de su obra, a la que en los últimos años me he acercado [...] tan sólo para cerciorarme de su total carencia de interés para mí [...] Ni le sorprenderá [...] que observe el culto a Galdós [...] como una desgracia nacional" <sup>14</sup>. El rechazo de Benet, acentuado en el caso de Galdós, no dejaba incólumes ni a Balzac ni a Zola, cuyos proyectos novelescos no eran "genuinamente literarios" sino más bien "sociológicos" (91).

La acusación más agria que Benet dirigió al realismo, aparte de su impresentable aspecto de taberna, radicaba en la subordinación del estilo a la información y al argumento. "Yo creo -escribía en 1966- que los valores literarios son independientes de los servicios informativos" (127). Con Balzac nació todo un género de novela informativa que afortunadamente hoy, a la vuelta de cien años, "yace hecha añicos" decía Benet, que echó por ello al vuelo las campanas de luto: "La novela informativa ha terminado [...] Murió el naturalismo y se agotó la novela realista y social -porque su información interesa a muy poca gente- sin dejar otra huella que un breve momento de febril interés y una secuela de fraudulentas intromisiones" (128). "De aquellas novelas naturalistas -insistirá más adelante (135)- se ha esfumado todo su valor documental y paradójicamente han muerto, y bien muertas están, porque no supieron dar a la información un valor permanente que mantuviera el interés una vez que aquélla había perdido actualidad. Y aquí rozamos uno de los grandes temas del problema del estilo: el que la cosa literaria sólo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto."(135) En la lucha entre la información y el estilo, fuerzas antagónicas, la

---

<sup>13</sup>. No sin revisar, de paso, el Neoclasicismo -con distancia crítica pero también con una simpatía commiserativa- y el Romanticismo -con absoluto desprecio en el caso español.

<sup>14</sup>. *Artículos*, Madrid. Eds. Libertarias, 1983, vol. I, pp. 89-100.

novela sólo puede aceptar un ganador: "el literato que escribe sólo acerca de lo que conoce es un falso hombre de ciencia" (150)."Lo único que concede validez al novelista es un sistema de preguntas"(150).

La denuncia de Benet contra el naturalismo-costumbrismo se extendía, ni qué decir tiene, a la novela social de los años 50-60. Para el Benet de 1980<sup>15</sup> la intromisión de lo político en lo literario -para defenderse de su agresión o para cualquier otra cosa- no podía producir sino su rebajamiento. "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 [...] Tal es el caso, a mi modo de ver, de la novela realista de los años 50 y 60, de la poesía social y de la canción-protesta." (28)

El triple frente configurado por la evolución interna de ex-realistas como Goytisolo o Castellet, novísimos como Castellet-Gimferrer, y partidarios del gran estilo como Benet sometió a la realidad española contemporánea a un estado de clandestinidad literaria. Todo lo real era susceptible de sospecha. La agresividad desencadenada contra el realismo social de los 50 suscitó una prevención generalizada contra toda actitud realista, fuera social o no. El concepto mismo de realismo quedó maldito y a los novelistas les hacía despertarse sobresaltados, por la noche, la pesadilla de haber sido acusados de realistas. Galdós fue condenado a galeras y excluído del canon.

Pero para que se impusiera de forma tan rotunda la nueva norma estética hacían falta, sin embargo, otros apoyos, vinculaciones al contexto internacional, al estado de la crítica y de la teoría literaria, a las corrientes ideológicas dominantes. Uno de los fundamentos más determinantes de la nueva norma estética lo había percibido claramente Juan Goytisolo, bien informado por aquellos años de las posiciones teóricas de estructuralistas y *tellquellistes* parisinos, me refiero a la consolidación en toda Europa -con capital en París- de un paradigma teórico sustentado sobre el principio de la función poética jakobsoniana, sobre la diferencia de naturaleza del lenguaje poético respecto de otros lenguajes, sobre el imperio del lenguaje en el conjunto de la actividad humana -aceptado o denunciado, que en esto las posiciones variaban mucho, de un Greimas o un Chomsky, por ejemplo, a un Foucault- , y consecuentemente sobre la autosuficiencia del lenguaje poético y la clausura del texto artístico respecto a la realidad y la vida. Era el paradigma formalista-estructuralista-semiótico que se impuso plenamente en la

---

15. "La novela en España hoy", en *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1981.

teoría literaria entre 1920 y 1970, aproximadamente, en convergencia con la revolución formalista de la Lingüística General y su proclamación de la primacía de la fonología o de la sintaxis. Los teóricos y críticos literarios más influyentes - R. Barthes de forma muy especial - instituyeron un canon literario eminentemente afrancesado y con su columna vertebral dibujándose entre el romanticismo alemán, el decadentismo-simbolismo francés, el modernismo internacional, la vanguardia de los años 20 y la neo-vanguardia de los 60: Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont, Mallarmé, Valéry, Saint John Perse, E. Pound, o T.S.Eliot, eran los grandes nombres de la poesía, el Flaubert de *Trois Contes*, el Gide de *Les Faux Monnayeurs*, Robert Mussil, Marcel Proust, James Joyce, o William Faulkner, los grandes de la novela; G. Bataille, M. Blanchot, el grupo *Tel Quel*, y en especial la joven Kristeva, R. Barthes, Lévi-Strauss o J. Lacan, dominaban el mundo del pensamiento.

Este canon, cuyo origen se remontaba a la tradición moderna alemana ( Schiller, los Schlegel, Hegel...) y cuyo centro de gravedad descansaba en el binomio *art nouveau* - vanguardia, concebidos como movimientos solidarios y consecuentes, encontró otro apoyo decisivo en una corriente ideológica de gran impacto en la intelectualidad progresista europea, la llamada Escuela de Franckfurt. T.W.Adorno y sus compañeros elaboraron una teoría de la modernidad estética que, con base en la teoría sociológica de Max Weber, venía a establecer como ley fundamental del desarrollo del arte en las sociedades nacidas de las revoluciones burguesas la ley de la progresiva autonomía del arte respecto de las otras esferas de la actividad comunicativa, la ética y la científica, y respecto, en general, de la vida. El capitalismo había desarrollado, bajo el principio de división del trabajo, una disgregación irreversible de las viejas categorías filosóficas de lo bello, lo útil y lo verdadero. Adorno asumía, desde su marxismo crítico, el principio de autonomía de lo artístico, enunciado por los románticos alemanes (F. Schlegel, muy especialmente) y por la estética de Hegel, y lo traducía en términos de explicación histórica: la historia moderna del arte era la historia de un arte progresivamente emancipado de toda determinación no artística; pero también en términos de necesidad estética: sólo la revolución permanente de las formas artísticas, su tenaz y renovada experimentación, podía captar en profundidad y a la vez denunciar críticamente la cosificación de la sociedad contemporánea. Adorno exigió del arte contemporáneo una vanguardización incesante, una especie de revolución cultural maoísta aplicada en el terreno de la estética. No hace demasiados años todavía un discípulo de Adorno y de la Escuela de Franckfurt, Peter

Bürger, sometió a crítica, en un importante libro<sup>16</sup>, la concepción que Adorno tenía de la Vanguardia. Para Bürger el rasgo constitutivo de la vanguardia no consiste tanto en prolongar la radicalización expresiva del modernismo, a la manera concebida por Adorno, como en la crítica de la institucionalización del arte y de unas formas artísticas que se habían aislado de la vida para refugiarse en los templos sagrados de los museos.

Desde la estética de Adorno, largo tiempo dominante entre la inteligencia marxista crítica de toda Europa, se proclamaba la triple identificación modernismo-vanguardia-modernidad, de la que se había de derivar, como consecuencia, la exclusión de la modernidad o su reducción a obstáculos y a momentos de resistencia de una especie de Antiguo Régimen del arte de épocas y movimientos literarios no experimentalistas o formalistas, tales como la ilustración, el romanticismo liberal y socializante, el realismo-naturalismo, la vanguardia de los años 30, el existencialismo, el realismo social o experiencial de la segunda postguerra mundial, etc. Todos estos movimientos, que tienen en común su decidida voluntad de exploración de lo real contemporáneo y de entrelazamiento de arte y vida quedaban redefinidos como *la tradición*, ese gran enemigo cuyo sacrificio exigía renovar constantemente la modernidad.

### **3.- Epílogo: postmodernidad y realismo.**

No es este epílogo el momento de poner en cuestión la estética de Adorno o de reflexionar críticamente sobre el concepto de modernidad estética. Baste apuntar que el debate sobre la postmodernidad de estos años pasados ha levantado la veda sobre tesis casi universalmente consensuadas, ha desacralizado el discurso de lo moderno, sus interpretaciones y sus cánones, y ha abierto múltiples vías para un profundo replanteamiento de lo estético y de su función social.

Es cierto que algunos pensadores de gran influencia han basado su concepción de la postmodernidad en la muerte del sujeto y de la representación, en la muerte de la historia, en el imperio de la sincronía y la simultaneidad, en la disolución del texto en textualidad, en la disponibilidad del texto para interpretaciones irrestrictas y semiosis ilimitadas, en el descrédito de las tradiciones artísticas frente a una siempre renovada exigencia de novedad, en la libertad

---

<sup>16</sup>. *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp Verlag. 1974.

incontrolada de los juegos del lenguaje, en la inmersión de toda realidad y de todo sentido referencial bajo las aguas de una cultura universal de la imagen y de los medios de comunicación, en la sustitución de los objetos por sus simulacros, pero no es menos cierto que otro sector del pensamiento postmoderno, al pregonar el final de la modernidad, pregona también la reapropiación de la tradición, incluida la propia vanguardia, que ha pasado a ser tradición, ella que quiso ser absoluta novedad, la disolución de la incompatibilidad modernista entre cultura de élite y cultura de masas, la exploración y recuperación de formas y procedimientos de la cultura popular de masas, la autoexigencia de seguir postulando la historia para poder transformarla, el rescate de la pasión narrativa y de las representaciones de gran densidad argumental, la experimentación de una subjetividad postmoderna, basada por un lado en la conciencia de un sujeto descentrado, desyoizado, apto para una cultura de sentimentalidad colectiva, y por el otro de un sujeto que ha perdido su universalidad, su arrogante centralismo, y que se sabe sujeto de diferencias, sujeto relativo, sujeto hombre o mujer, blanco o negro, del primer o del tercer mundo, del centro o de la periferia. Una postmodernidad que apuesta, por último, por una socialización del disfrute estético, concretada en la desacralización de los muros que encerraron el arte del modernismo en los templos de la belleza, en la democratización misma de la belleza.

Sobre estos elementos, propuestos desde una determinada concepción de la postmodernidad, es posible volver a diseñar una poética realista. Incluso yo diría que la exigen, siempre que no se conciba este realismo postmoderno como una segunda versión del realismo decimonónico o del ingenuo realismo social de los años 50. En todo caso una concepción de la historia literaria dotada de imaginación pero desprovista de magia, no puede aceptar sin más el eterno retorno de las normas literarias que parece apetecer el mercado cultural, la explicación de que los modelos van y vienen, sustituyéndose por una ley de acciones y de reacciones, y de que a un ciclo de realismo le sucede otro de simbolismo y así hasta el infinito, correspondiendo a cada generación negar a sus padres y ratificar a sus abuelos.

Las posibilidades de un realismo postmoderno se abren sobre la crítica de la experiencia histórica del modernismo, que nos ha conducido al callejón sin salida de un esteticismo obligado a reproducirse a un ritmo cada vez más acelerado de novedades y de sustitución de novedades, de radicalización expresiva y de aislamiento inexorable del arte respecto de la vida, pero también de la vanguardia, que nos depositó en esa especie de punto

cero en el que si el modernismo no es ya posible tampoco lo es la propia vanguardia, que acaba por ser asimilada, integrada en los museos y convertida en canon.

Desde esta crítica adquiere una especial relevancia el esfuerzo de repensar la tradición, un esfuerzo que puede comenzar por la propia vanguardia histórica. A fin de cuentas, como sugiere Bürger, podría ser decisivo el que la superación del arte que pretendieron los vanguardistas, su reingreso a la praxis vital, no haya tenido lugar todavía, es posible que las promesas incumplidas por la vanguardia requieran de una mayor maduración histórica y que el camino de regreso del arte al seno de la vida práctica y a la recuperación de una función social no puramente ornamental no haya hecho más que empezar. Es característica de las sociedades del capitalismo avanzado una extraordinaria expansión social de lo estético, obligadas a incorporar las exigencias de calidad estética como exigencias de calidad de vida de una élite social que, por otra parte, ya no es una exigua minoría sin peso en la lógica económica, sino que ocupa un sector cada vez más extenso de las clases medias y juega un papel relevante en el consumo de masas. Son esas nuevas *élites masivas* de las sociedades de consumo, esa inmensa minoría de la que hablaba siempre Juan Ramón, pero ahora no sólo inmensa por sus apetencias estéticas sino también por su número y por su capacidad de influir en el consumo.

Por otra parte la producción artística, en las sociedades de capitalismo avanzado, ha dejado de tener como único destino la historia literaria o el museo, esos templos en los que la obra de arte recupera su aura y es exhibida sacralizadamente ante un acólito que puede admirarla pero no tocarla ni usarla, sino que se expande sin aura a través de nuevos y múltiples canales de comunicación, los programas informáticos de diseño, los conciertos de música popular, los video-clips, las campañas publicitarias, o esas diferentes manifestaciones que con base en las artesanías tradicionales recuperan el gesto esencial del arte, la creación de belleza, y producen en el espectador una experiencia y un efecto estéticos.

En la sociedad postmoderna el principio de autosuficiencia del arte modernista, que reivindica el apartamiento del artista en un mundo sacralizado por la estética, tiene que convivir con esa apropiación social y, muchas veces, utilitaria de lo artístico, con lo que pierde la exclusividad en la administración de lo estético, su condición de casta sacerdotal con prerrogativas no compartidas. Pero la convicción del artista modernista de que la belleza es una religión universal de valores absolutos ha de convivir, también, y de manera no menos incómoda, con la emergencia de otros discursos, que elaborados por otros sujetos, en relación al género, la opción sexual, la raza, la clase social, su ubicación en el Norte o en el Sur, en el

Centro o en la Periferia, ponen en cuestión la universalidad de sus modelos y de sus cánones, la credibilidad de su derecho exclusivo a la estética, que relativizan como el derecho del varón blanco occidental, ciudadano de una sociedad de capitalismo avanzado, y únicamente como este derecho.

A su vez, el esfuerzo de repensar la tradición para volver a pensar también la historia, incluso para volver a escribirla, tiene posiblemente mucho que ver con la emergencia de formas de pensamiento ecologista y con la toma de conciencia de la necesidad de poner límites y control al crecimiento económico y tecnológico, elaborando por primera vez en la historia programas ético-políticos que conjuguen el progresismo social y el conservacionismo de la naturaleza.

También desde este punto de vista la obligación de ser moderno por encima de todo, que torturó a nuestros abuelos y a nuestros padres, ha cesado. Como ha cesado la fe en los grandes relatos de legitimación, o en las construcciones teóricas globalizantes, capaces de explicar la totalidad del universo en función de un proyecto de futuro, o en las utopías que se autojustificaban por encima y más allá de los poderes a los que fueron confiadas, y por los que fueron corrompidas. La postmodernidad nos ha dejado en una situación de naufragos de una historia cuyo oleaje nadie sabe muy bien por dónde o hacia dónde puede cambiar, en todo caso no hacia donde esperábamos hasta hace bien poco. Pero en la medida en que las recetas de nuestros manuales han perdido su mágica eficacia, en esa misma medida la realidad nos obliga a examinarla de nuevo, a repensarla al margen de nuestros esquemas, a entendernos y a dirimir viejas y nuevas cuentas con ella, y lo que es más, nos abre de nuevo posibilidades inéditas de exploración, la libertad reconquistada de formularle nuestras preguntas: una oportunidad, en suma, para el realismo.

JOAN OLEZA

UNIVERSITAT DE VALENCIA

Septiembre de 1994

