

TEXTO LITERARIO E HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA: ALGUNAS CUESTIONES BÁSICAS¹

1

Es de suponer que se me ha invitado a hablar en este apartado de la sección «Literatura y sociedad» por ser uno de los autores de un manual titulado, precisamente, *Historia social de la literatura española*. Mucho me honra la invitación y no podría expresar cuánto ni por qué la agradezco al Gobierno Vasco y a los organizadores de este Congreso. Sin embargo, la verdad es que me extraña un tanto encontrarme en esta sección y en este apartado. Y es que la división de la parte literaria de este II Congreso Mundial Vasco en cinco secciones y más de veinte apartados, tan necesaria como cualquier otra división para mantener un cierto orden clasificatorio, así como, seguramente, para acomodar intereses específicos de los investigadores, me resulta arbitraria, ya que, para mí, lo que hacemos al estudiar literatura es siempre, y sencillamente, crítica literaria. Entiendo, por tanto, que no puede hablarse de esa *literatura* cuya *historia social* pretendemos hacer sin preguntarse, por ejemplo, por la relación entre «lengua standard» y «lengua literaria»; sin tomar en cuenta que tanto la literatura como los textos literarios particulares son sistemas semióticos; sin atender al fenómeno de la intertextualidad; sin ocuparse de los problemas de la producción, reproducción y recepción de la ideología; etc. Todo es uno bajo la noción de crítica literaria, y aunque lo que llamamos «Historia social de la literatura» puede como cualquier otra práctica convertirse en una especialidad, no es sino un tipo de trabajo que, con mayor o menor acierto, se lleva a cabo desde la crítica literaria, cuyo objeto de estudio, aunque en cierto modo nuevo (puesto que antes de finales del siglo XVIII no se hablaba de «literatura» en el sentido en que lo hacemos hoy), se encuentra, en lo esencial, básicamente establecido para Occidente desde, por lo menos, Platón y Aristóteles.

Y es precisamente en la vieja relación dialéctica entre el «idealismo» de Platón y el «realismo» de Aristóteles donde encontramos algunos de los fundamentos y algunos de los problemas claves de la crítica literaria. Porque si bien parece indiscutible que siempre ha existido una necesidad humana de expresión distinta de la de la pura necesidad práctica de la comunicación, necesidad que ha de ser, por fuerza, anterior a los «textos» en que se expresa, sólo sabemos de ella por la existencia de esos «textos», que resultan ser, por tanto, nuestro primer objeto de estudio, aunque, de hecho, no debe hablarse de «primero» ni de «segundo», ya que la relación textos/literatura no es sino una forma específica de la relación dialéctica particular/general, concreto/abstracto.

¹ Publicado en 1989?

Cierto que el estudioso puede «especializarse» en la investigación de uno cualquiera de los dos polos de la relación, como cuando Jakobson, por ejemplo, dedicado a descubrir los secretos de «lo literario», proponía que lo suyo era «ciencia de la literatura» y no «crítica literaria»; o como cuando un crítico cualquiera pretende estudiar un texto cualquiera «sin» teoría que le «obligue» o le «predisponga» a generalizar o a abstraer. Pero como, salvo locura, no existe la persona que funcione sin referencia simultánea a lo particular y a lo general, los dos términos han de ser para nosotros dialécticamente inseparables.

Ahora bien, de esta relación dialéctica entre «lo literario» y las entidades aparentemente discretas que llamamos «textos», y que han de ser nuestro punto de partida, no se deduce inmediatamente la posibilidad de pasar a lo que llamamos «Historia de la literatura», según tuvieron que descubrir en su día los formalistas ruso-soviéticos (y según lo supo también un T. S. Eliot para sus fines tan profundamente reaccionarios). La distancia entre los textos particulares y «la literatura» se salva entendiéndola dialécticamente; pero no ha sido siempre claro que pueda salvarse la distancia entre «texto» e «Historia». Social o no, la «Historia de la literatura» no es un objeto de estudio que se dé en sí y como tal por el mero hecho de la existencia de una serie de textos a lo largo de los siglos. Si lo que tenemos siempre entre manos son textos particulares, hemos, pues, de preguntar cómo y por qué se relacionan esos textos entre sí para formar una estructura histórica. Y si la relación histórica entre textos es real, ¿forma acaso parte de ella la relación de los textos con otros tipos de estructuras históricas? Es decir, ¿cuáles son algunas de las características de los textos literarios que hacen posible su historia y por qué esa Historia, si llegamos a ella, exige que entendamos su relación con lo que Tinianov llamaba «las otras series», en particular la «serie» social? Por último, intentaré enumerar algunas de las características deseables en una Historia social de la literatura.

2

He mencionado a los formalistas ruso-soviéticos porque, si bien todo avance del conocimiento exige la crítica, la negación y la superación del conocimiento recibido, es éste un proceso que no excluye la aceptación de lo ya comprobado como cierto. Se diría, a veces, sin embargo, que en el estudio de la literatura, quizá porque nos hemos creído aquello de que las llamadas «ciencias humanas» no pueden ser verdaderamente científicas, fluctuamos entre argumentos de autoridad y el rechazo cíclico del conocimiento recibido. Además, con tanta moda, los ciclos son cada vez más cortos, de manera que, cuando no repetimos errores insostenibles, parecemos siempre estar volviendo a empezar de nuevo. Me atrevo a sugerir que, por lo menos en cuanto a nuestras preguntas se refiere, importa ya que dejemos tan divinas (o, tal vez, sólo adánicas) pretensiones y que, sin caer en argumentos de autoridad, tomemos en serio algunos de los logros ya obtenidos a lo largo de, por lo menos, un siglo largo de crítica literaria.

Estos logros, por supuesto, distan mucho de ser sólo los de los formalistas y algunos de sus derivados ya que, según sabemos, un Schlovski o un Tinianov no avanzaron hacia la idea de las estructuras históricas sin, por ejemplo, la presión de marxistas como Medvenev y Voloshinov. A partir de aquel enorme trabajo llevado a cabo durante la revolución Bolchevique, y siempre con la fundamentación teórica de Marx y Engels, adquieren su sentido las investigaciones de Lukács, Brecht, Fischer, della Volpe, etc.

Tras diversos estructuralismos, y sin desprestigiar la estilística, Lotman y su escuela, tienen también no poco que decir sobre cuestiones que importan a nuestro asunto.

Cierto que sugerir así que no olvidemos los fundamentos puede parecer de un atrevimiento excesivo cuando, por ejemplo, frente a la tranquilidad con que he hablado ya de «textos literarios» lo distintivo de esos textos se vería hoy cuestionado por la difusión de la llamada «literatura testimonial» (*Cabeza de turco*, *Noches de amor y de guerra*), o por el hecho de que, en ciertos análisis, la noción misma de «texto» parece desvanecerse. Son éstas cuestiones de primera importancia que han de obligarnos a avanzar en el conocimiento de lo que llamamos literatura. Pero tal obligación no puede basarse en el olvido de lo que ya sabemos, las dos o tres cosas básicas sin las cuales no es ni siquiera posible iniciar el camino que pueda llevarnos a contestar las preguntas enunciadas.

3

No podemos olvidar, en primer lugar, que ya está ampliamente demostrado que no existen dos «lenguas», una cotidiana y otra literaria (o «artística»). Se sigue hablando, por supuesto, de «lenguaje artístico» y de «lenguaje literario», pero sabemos que se trata de una metáfora, de una especie de notación taquigráfica que sólo debe usarse entre quienes manejan nuestros mismos códigos, puesto que lo que todos sabemos es que distintas funciones lingüísticas operan de manera jerárquicamente diferente en la expresión cotidiana (o práctica) y en la literatura, sin que esa jerarquización permita aislar unas funciones de otras de manera que unas correspondan sólo a «lo cotidiano» y otras sólo a «lo literario». Y es que no por ser, según sabemos, una forma especial de mensaje en que predominan ciertas funciones, deja el texto literario de ser mensaje. Desde los formalistas hasta ahora se ha ido, por supuesto, afinando el modelo; pero todas las precisiones, hasta hoy, se basan en la operatividad fundamental de ese modelo.

Dicho en términos de Lotman: el texto literario (o el texto artístico) en cuanto forma especial de mensaje, es un sistema caracterizado por ser en él inseparables la *expresión* y el *contenido*. En el plano de la expresión le es esencial al texto artístico la llamada *recodificación interna*, el ser una construcción de estrictas relaciones inmanentes o *sintagmáticas*. (Se reformula así la importantísima propuesta de Tinianov: lo que hace que un texto literario sea un tipo especial de mensaje es la «función constructiva». Entre los formalistas y Lotman, Amado Alonso explicaba que la obra literaria es un «sistema expresivo», una «construcción intencional».) A la vez, puesto que el contenido de un signo o de un sistema de signos sólo es posible cuando ese sistema converge con otra cadena estructural, le es igualmente esencial al texto artístico la llamada *recodificación externa*, lo *paradigmático*. (Tinianov ya había explicado que en un texto literario operaban simultáneamente las funciones «sinónimas» y las «autónomas»).

Y de aquí la primera conclusión de Lotman, fundamento de todo su trabajo: que aunque lo que distingue un texto artístico de un mensaje puramente informativo es la fuerza estructural de su recodificación interna, «los sistemas construidos sólo en base a significados sintagmáticos son impensables en un texto artístico»; pero igualmente impensables son en tal tipo de textos los sistemas construidos «sólo en base a signifi-

cados paradigmáticos»². Por tanto, la más completa comprensión y goce estético de un texto *literario exige siempre dos operaciones críticas: la descodificación interna y la descodificación externa*.

Ahora bien, porque escribe en una sociedad y en una cultura marxistas, Lotman da por sentado que «prácticamente nadie disputa hoy el hecho de que los modos de vida de una sociedad determinan las características de su arte»³ y, por tanto, dedica lo principal de su libro al estudio de lo más disputado en su mundo: el estudio de las múltiples facetas de la recodificación interna. Como aquí (y este *aquí* cubre mucho terreno), salvo honrosas excepciones, entre las cuales, por cierto, se encuentran los organizadores del Congreso⁴, el *establishment* literario no sólo disputa sino que, por lo general, niega toda importancia fundamental a este «hecho», me siento en la obligación de hacer exactamente lo contrario de Lotman: ejemplificando con un solo texto, en el que veremos brevemente algunas de sus relaciones sintagmáticas, me concentraré en un examen algo más detenido de sus relaciones paradigmáticas. A partir de ahí, trataré de llegar a algunas conclusiones acerca, precisamente, de la «determinación» histórica de los textos literarios. Si todo ello resulta ser lo olvidado de puro sabido, seré el primero en felicitarme de que también aquí «prácticamente nadie disputa hoy», etc.

4

La *recodificación interna*, cuando la aislamos para el análisis, resulta ser una operación puramente formal, puesto que su estructura se define a sí misma como sistema cerrado. Es el caso de los llamados «lenguajes científicos», y el sencillo y tradicional ejemplo de Lotman es perfectamente claro: en la estructura $A+B=C$ el «contenido» de A (o su «valor», en sentido Saussureano) es, precisa y exclusivamente su relación con $B+C$ ⁵.

En ciertos textos y en ciertos estilos es particularmente evidente la fuerza constructiva de este tipo de recodificación. Lotman ofrece múltiples ejemplos de literatura rusa, pero como la literatura rusa nos cae un poco lejos será mejor ejemplificar aquí con un texto de lengua castellana. Escojo un notable soneto de Quevedo titulado «Retrato de Lisi que [el poeta] traía en una sortija».

- 1 En breve cárcel traigo aprisionado,
- 2 con toda su familia de oro ardiente,
- 3 el cerco de la luz resplandeciente,
- 4 y grande imperio del amor cerrado.
- 5 Traigo el campo que pacen estrellado
- 6 las fieras altas de la piel luciente:
- 7 y a escondidas del cielo y del Oriente,
- 8 día de luz y parto mejorado.
- 9 Traigo todas las Indias en mi mano,

2 Lotman, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*, University of Michigan, 1977; pág. 49.

3 *Op. cit.*, pág. 32.

4 En la carta circular del 8 de mayo se dice que «el hecho literario no puede aislarse de las mediaciones sociales que le afectan y condicionan».

5 Lotman, *op. cit.*, págs. 35-36.

- 10 perlas que, en un diamante, por rubíes
- 11 pronuncian con desdén sonoro yelo,
- 12 y razonan tal vez fuego tirano
- 13 relámpagos de risas carmesíes,
- 14 auroras, gala y presunción del cielo.

Como no se trata de hacer aquí un análisis exhaustivo de las muy estrictas y muy claras relaciones sintagmáticas del soneto, llamaré sólo la atención sobre las más evidentes en el plano semántico. No sólo porque cuatro de sus cinco palabras van acentuadas, sino porque es el único acentuado en segunda, cuarta y sexta, el primer verso se distingue del resto del soneto y lo domina. Es, por supuesto, central en él la palabra *cárcel*, pero importa todo que esa cárcel sea *breve*, ya que, aun siéndolo, es decir, *contra* las limitaciones de su brevedad, encierra dentro de sí el riquísimo contenido que se irá acumulando a lo largo del poema. Por lo pronto, esta *cárcel* «aprisiona» (verso 1), «encierra» (verso 4) y «esconde» (verso 7) el sol (verso 3) y las estrellas (verso 5); por si ello fuera poco, encierra también *oro* (verso 2), *perlas*, *diamantes* y *rubíes* (verso 10). Es, pues, evidente la oposición o tensión que se establece entre la «breve» cerrazón del continente y la riqueza de su contenido, ya que, contra la limitación y la oscuridad de la cárcel, el oro y las piedras preciosas producen el brillo y la apertura más amplias concebibles: un *cercos de luz* (verso 3), un *campo estrellado* (verso 5) (qué es el cielo nombrado en los versos 7 y 14), un *día de luz* (verso 8), *relámpagos* (verso 13) y *auroras* (verso 14). Según nos acercamos al remate del soneto, la intensidad del conflicto entre continente y contenido se subraya por la oposición entre *yelo* (verso 11) y *fuego* (verso 12), contrarios que nacen de la misma fuente y que, por tanto, son dos caras contrarias de la misma realidad. Por lo demás, y sin apurar detalles, si trazamos una diagonal que una el primer sustantivo del soneto con el sustantivo que lo cierra, nos encontramos con la oposición radical *cárcel/cielo*.

Podemos, pues, decir que, por lo menos a nivel semántico, el fundamento de la estructura de este soneto, el valor de cada uno de sus términos y de todos ellos como sistema, se encuentra en la tensa relación establecida entre contrarios. Tal sistema de relaciones no necesita de ninguna descodificación externa para que entendamos su función expresiva. Su significado es estrictamente inmanente y a partir de él, por tanto, no podemos hablar de nada que no sea su estructura misma. Desde la siempre necesaria descodificación interna toda posibilidad de relacionar nuestro texto con otros textos y con otras «series» nos está vedada. Tendrá que ser nuestra descodificación de la *reco-dificación externa* del soneto lo que nos permita pasar del plano de su expresión al de su contenido y, por ahí, a sus determinaciones históricas. Intentemos, aunque también esquemáticamente, la descodificación de las «convergencias» que permitan este paso.

Lo primero es que sin el título (y los títulos, según sabemos, son y no son parte del texto, muy en particular éste, que no fue puesto por Quevedo) no entenderíamos que la *cárcel* que el poeta dice traer en la *mano* (verso 9) no es sino metáfora por una *sortija* en cuyo interior guarda el retrato de una mujer llamada Lisi. Pero, aun sabiendo esto, no encontraremos el retrato por ninguna parte. Tan «escondido» (verso 7) está que sólo daremos con él recordando que *fuera* de este texto, en otros textos literarios de larga tradición (y en el hablar cotidiano mismo) *oro* es igual a *pelo rubio*, *estrellas* a *ojos*, *perlas*

a *dientes y rubíes a labios*, en tanto que la *boca* toda (aunque ello no es tan común) puede ser *diamante* (joya por antonomasia). Es decir, el retrato está aquí «escondido», como corresponde a su «encarcelamiento», porque sólo existe en forma explícita o visible allí donde en la comparación metafórica no se elimina uno de los términos. La comprensión más elemental de nuestro poema, por tanto, exige que veamos cómo está operando en su producción, en la base misma de sus relaciones sintagmáticas, una tradición literaria de larguísima duración que, por lo demás, todos los contemporáneos de Quevedo, al igual que nosotros, por supuesto, conocían de memoria *antes* del soneto y *fuera* de él. El soneto se apoya y se desarrolla sobre ese reconocimiento. Entendido lo cual, estamos ya en el plano de la intertextualidad; es decir, a un cierto nivel de historicidad.

Ahora bien, una vez ahí, hemos también de recordar que en la larga historia de las metáforas que aquí se manejan, se llega a finales del siglo XVI a su abrumadora trivialización. ¿Cómo, pues, sin inventar metáforas nuevas, devolver su valor original a lo tantísimas veces repetido? La solución de Quevedo (y no entraremos en por qué no inventa metáforas nuevas) consiste en eliminar el polo «realidad» de la metáfora, privilegiando con ello el significante como valor que adquiere su significado en la pura relación estructural. ¿Será el único en su tiempo que así procede? Hemos relacionado dos sistemas, el del soneto y el de una tradición metafórica ya agotada para fines del siglo XVI, ¿podemos establecer otras relaciones? De todos es sabido que el procedimiento metafórico de este soneto es común a otros textos del Barroco, y que es parte de lo que los escritores barrocos llamaban «artificio» (que, a su vez, es producto del «ingenio»). La clave de este artificio que es una forma externa de lo que, precisamente, define al texto literario como modo especial de mensaje radica en que, al privilegiar de tal manera lo sintagmático con plena conciencia de la ausencia de un referente que, por lo demás, está en la mente del lector, se plantea una lucha, se crea una tensión nada menos que entre lo sintagmático y lo paradigmático. Esta peculiaridad es una de las características de lo que los especialistas han llamado «equilibrio inestable» del Barroco.

En efecto, resulta siempre asombroso el extremado rigor con que en los más notables textos barrocos se estructuran en tenso equilibrio contrarios como *honor/deshonor*, *cielo/tierra*, *ser/parecer*, *luz/oscuridad*, *vida/muerte*, *vida/sueño*, etc., supeditados todos ellos a la oposición clave engaño/desengaño. No sería difícil demostrar que, por lo menos en este sentido, nada distingue el rigor sintagmático de *La vida es sueño*, *El burlador*, o incluso *Fuenteovejuna*, del de textos como nuestro soneto o las *Soledades*. De ahí que, con sus jerarquías, matices y contradicciones, pueda hablarse del Barroco como sistema. Pero no podemos olvidar que en ese sistema, al que nuestro soneto pertenece *estructuralmente*, con la aparente excepción de algunos textos como las *Soledades* o nuestro mismo soneto, el «equilibrio inestable» que en los más de los textos resulta del enfrentamiento de tantos contrarios tiene una clara proyección de contenido hacia el exterior de los textos. O, si se prefiere, la tensión estructural de esos textos representa el equilibrio inestable del mundo en cuyo interior se produjeron. Pero hemos de recordar también que, contra esa inestabilidad, la lucha entre los contrarios del arte barroco se resuelve siempre (diría que sistemáticamente) a favor de uno de los términos, el que se encuentra en el ámbito de lo que, en general, se llamaba «desengaño». Este desengaño, según sabíamos y según ha demostrado ampliamente Maravall⁶, es el meollo de un *mensaje* propagandístico de tipo filosófico y religioso con el

6 Me refiero no sólo a sus estudios sobre el teatro, sino al reciente y extraordinario libro *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid (Taurus), 1986.

que se pretendía contribuir al apuntalamiento de un sistema social que se sentía amenazado por importantes cambios (políticos, económicos, sociales).

Así, en otros textos del mismo sistema al que pertenece nuestro soneto, textos cuya función de mensaje es obvia, venimos a dar a la función de las ideas o, más exactamente, de la ideología como elemento constitutivo de la producción artística. ¿Será posible que no ocurra lo mismo en nuestro soneto, cuando son en él tan claras a cierto nivel estructural sus relaciones de intertextualidad con el resto del Barroco? Veamos.

Toda la luz que el poeta trae encarcelada resulta de su posesión metafórica de un metal precioso y de tres piedras preciosas. No es de extrañar, por tanto, que califique de *imperio* (verso 4) al retrato que contiene, o del cual provienen tales riquezas. Lo que, en cambio, resulta, si no más sorprendente, sí más concreto históricamente, es que ese imperio sea el de las *Indias* (verso 9). Importa notar, además, que estas «Indias» aparecen en el verso fuertemente acentuado con que se inician los tercetos; es decir, en el verso en que, para iniciar el remate de la idea básica, se recoge desmesuradamente el sentido de los cuartetos:

Traigo todas las Indias en mi mano...

¿Cómo no percibir las desorbitadas, soberbias imágenes que el verso produce? El poeta como un emperador, o como Cristo mismo, con la bola del mundo en la mano; el poeta, como un nuevo Titán, levantando en su mano todo un continente, precisamente, claro está, por obra y gracia de su capacidad de «artificio».

Y es que, sin duda, no perdamos de vista lo sintagmático, *las Indias* adquiere aquí su valor por su relación de equivalencia con *imperio + oro = piedras preciosas*. Hemos de notar también que la centralidad misma del sintagma *las Indias* (cuyas tres sílabas ocupan el centro del extraordinario verso) lo convierten en el fiel de la tensión entre contrarios que caracteriza todo el soneto, de modo que, en cuanto *imperio*, *las Indias* es el meollo mismo de la contradicción. Lo que resulta más que evidente cuando vemos que si bien sus productos generan luz y calor (el *fuego* del verso 12), también «pronuncian con desdén sonoro yelo» (verso 11).

Ahora bien, si miramos con cuidado veremos que este último aspecto del valor estructural propio de «imperio/Indias» no se explica totalmente en el interior del texto puesto que, de hecho, nada hay en él que justifique que lo que produce luz y calor produzca también yelo. Por una parte, esta contradicción depende de que, fuera del soneto, suponemos o pensamos que la unidad calor/frío es característica de las piedras preciosas (especialmente del diamante). Pero más importante es el hecho de que, en la tradición literaria a la que el soneto pertenece, se haya desarrollado hasta el aburrimiento la idea de que la amada que no ama (y en la dominante de la tradición, ya se sabe, el tópico es que nunca ama) es quien produce, a una vez, el fuego (en el corazón del amante) y el yelo (por su desdén). Es, pues, esa tradición la que permite la centralidad estructural de *las Indias*.

Sin embargo, no conocemos en esa tradición ningún otro caso en que las Indias lleguen a representar tanto la desorbitada pretensión de posesión de la luminosa belleza de la amada, como la correspondiente unidad contradictoria de *fuego y yelo* que, por tradición, se considera inherente a la naturaleza tirana de la amada (verso 12). Estamos,

pues, ante la única metáfora (o *concetto*) original del soneto, y en cuanto que no aparece así estructurada en la tradición intertextual a la que nos referimos, hemos de buscar su razón de ser en otra parte.

Recordaremos, para empezar, que en otra serie de textos y en otras series de relaciones contradictorias, «las Indias» son motivo de no pocas páginas artísticas -y no- del Barroco. Unos y otros explican que la riqueza que proviene de «las Indias» resulta ser un engaño porque lo más de ella no queda en España (el tema de los banqueros genoveses y otras «sanguijuelas»). Para colmo, lo que de ella queda en algunas manos privilegiadas de la nación conduce a un lujo y a una vanidad terrenales que alejan a las almas de la meditación sobre la muerte. Como, a la vez, y valga sólo un ejemplo, el oro y la plata de América hacen posible la construcción de los espléndidos altares desde los que se predica el sermón del desengaño, está bien claro el valor contradictorio de «las Indias». De ahí que, insistiendo siempre en esta contradicción (pero escamoteando ejemplos como el de los altares), el discurso sobre «las Indias» sea en el Barroco parte importante del discurso ideológico con que la clase dominante (incluyendo la Iglesia) intentaba mantener su «equilibrio inestable».

Sabemos que este modo de discurso es también particularmente importante en Quevedo, para quien «las Indias», cuya riqueza era sin duda real, generan en la metrópoli colonial un lujo que, aunque también real en ciertas esferas sociales, no es sino apariencia o «engaño» con respecto a la pobreza de la nación. Pero, además, las consecuencias de la explotación de «las Indias» son en la metrópoli no sólo degradantes para la población en general, sino, en especial, para la clase dominante que, dedicada al lujo, ha olvidado los valores morales de la raza (... aquellos *godos*...) que la llevaron a ser, precisamente, la casta con derecho al mando. Así -y de modo equivalente a la bella e inconquistable dama de nuestro soneto-, «las Indias», que por su riqueza parecen dar luz y calor, son causa principalísima de la oscuridad reinante y del frío que sentían quienes, como Quevedo, miraban con «realismo» feudal los «muros» de la patria-cárcel suya. Sólo la vanidad y el artificio reinantes podían hacer creer lo contrario, engañando acerca de lo que unos y otros predicaban como indiscutible: que bajo la belleza se encuentra siempre la serpiente ponzoñosa, o el esqueleto de la muerte; que la riqueza es pobreza; etc.

Según sabemos, Quevedo es de los más duros en esta lucha ideológica y no ha de extrañarnos, por tanto, que en otros lugares de su obra su guerra contra el «engaño» vaya también dirigida a la destrucción del «artificio» e, incluso, del mismo procedimiento metafórico que en nuestro soneto eleva a tan espectacular valor expresivo. Cuando en varios poemas ridiculiza las mismas metáforas y *concetti* que aquí utiliza, así como cuando llama «hortelanos de facciones» a los poetas que las producen, no sólo entendemos que el sistema de contradicciones del Barroco funciona en el meollo mismo de la obra de Quevedo oponiendo, en general, realidad a artificio, sino que esa guerra (en la cual ha de triunfar siempre el desengaño) sitúa el sintagma las Indias en su lugar, de origen exterior al texto, a la vez que, debido al contenido que así adquiere, socava y destruye sus propias pretensiones de centralidad en el soneto.

Entendido todo lo cual, hemos dado ya un paso no sólo hacia la posibilidad de una Historia literaria basada en diversos aspectos de la intertextualidad (el soneto de Quevedo en la tradición cortés; como parte de la obra de Quevedo; como parte del sistema de textos de una época), sino que resulta que esa intertextualidad sólo adquiere lo que, a la

manera de Lotman, he llamado «contenido» a partir de la relación estructural (*verbal*, diría, tal vez, Tinianov) que existe entre esos textos y las conflictivas relaciones socio-económicas y socio-políticas de la España de principios del siglo XVII. Esta convergencia entre sistemas o «series» tan distintas se representan como lucha ideológica. Lucha que resulta particularmente triunfal a nivel literario debido a que en el Barroco todo como sistema —al igual que en nuestro soneto, la tensión entre lo sintagmático y lo paradigmático— adquiere una brillantez y una ejemplaridad realmente notables.

5

Podríamos ejemplificar interminablemente, incluyendo también casos de textos realistas (en los que la recodificación externa es, por supuesto, mucho más obvia). Pero a lo largo de los años tenemos ya acumulados entre unos y otros incontables análisis por los que se llega, con mayor o menor complejidad, a las mismas básicas conclusiones. Pasaré, pues, ya a enumerar algunas de esas conclusiones, las que más directamente parecen poder deducirse de lo hasta aquí dicho.

1) Por la especial relación que existe en los textos artísticos entre la recodificación interna y la externa, en su descodificación siempre se encuentra, implícita o explícitamente, la Historia. Si ello es obvio en los textos realistas, tal vez pueda decirse que en los textos no realistas, la Historia es una permanente ausencia/presencia.

Debemos añadir que ello es así incluso al nivel más cotidiano de nuestra experiencia de lectores, ya que, si bien es cierto que en esa experiencia no nos enfrentamos jamás directamente con «la literatura», y tal vez menos aún con su «Historia», puesto que lo que siempre tenemos entre manos son textos específicos, es decir, entidades aparentemente discretas, también es un hecho que, porque, según escribió alguna vez Spitzer, «leer es haber leído», nos resulta inevitable en toda lectura referirnos a otros textos, del mismo género, del mismo autor y de la misma época, o de géneros, autores y épocas distintas. En última instancia, esta necesidad resulta de que es imposible que un texto nazca y nos llegue en un vacío cultural absoluto. No es otro el sentido de la *recodificación externa*.

2) Parece además claro que esa intertextualidad permanente resulta inseparable de los elementos de la cultura que calificamos de «sociales»: el diálogo entre textos cuyas equivalencias sintagmáticas pueden establecerse pasa, en cada texto y en el diálogo mismo, por la recodificación de la Historia en que los textos han nacido (y a la que se dirigen).

3) Si en el diálogo entre textos contemporáneos (y no tenemos tiempo para tratar de relaciones a mayor distancia histórica) predomina el acuerdo, ello ha de representar una coincidencia ideológica de clase. Si, por el contrario, los textos se encuentran en clara oposición, ha de entenderse que ello se debe a que en sus relaciones se representan antagonismos ideológicos de clase (piénsese, por ejemplo, en la relación entre ciertas novelas de Galdós y de Pereda).

4) Ahora bien, la experiencia nos dice que rara vez encontraremos en diversos textos contemporáneos una única visión ideológica del mundo, aunque puede pensarse como posible (es decir, como hipótesis de trabajo) el que una versión aparezca como dominante o hegemónica, según ocurre, por ejemplo, con los textos más difundidos del Barroco.

5) Entre las varias consecuencias probables de la puesta en práctica de esta hipótesis de trabajo hay una de primera importancia para quienes se ocupan de la Historia social de la literatura: que debemos siempre sospechar que la difusión hegemónica de cierto estilo y/o de una cierta ideología corresponderá a la represión o marginación de estilos y/o ideologías contrarios.

La crítica feminista ha puesto en nuestros días de relieve con especial fuerza la importancia de la relación entre lo hegemónico y lo reprimido o marginado. Pero no sólo es cuestión de la relación entre escritura masculina y escritura femenina. Piénsese, por ejemplo, en cuánto hemos avanzado en el conocimiento de la llamada generación del 27 con sólo haber llegado a entender que los hasta hace poco considerados únicos miembros de esa generación son en ella un grupo hegemónico al cual, por su primer entusiasmo por la «deshumanización del arte», se oponía otro grupo de la misma generación, los del «nuevo romanticismo» o «nuevo realismo». Tal conflicto en el interior de la generación, según sabemos, llegó a representarse en términos de lucha entre ideologías de clases contrarias y tuvo no poco que ver con los cambios que sufrió la obra toda de los del 27 a partir –digamos– de 1930.

Y no ha de excluirse la posibilidad de que en la relación entre lo hegemónico y lo reprimido o considerado marginal se encuentre una conjunción género-clase. Baste recordar que si en el comentado soneto de Quevedo y en la tradición culta que lo anima la mujer inaccesible es prácticamente siempre rubia, en la lírica popular la mujer tiende a ser morena y, por tanto, por así decirlo, «accesible».

6

Varias otras conclusiones podrían deducirse de lo hasta aquí dicho y, desde luego, queda mucho por matizar; pero importa ya ir recogiendo otro tipo de cabos sueltos que nos permitan sugerir un par de cosas que, hoy por hoy, parecen todavía necesarias para poder escribir la Historia social de una literatura cualquiera.

En primer lugar, y a diferencia de lo que ocurre en esa *Historia social de la literatura española*, de la cual soy uno de los tres autores, las dos operaciones críticas de las que he venido hablando, la descodificación interna y la descodificación externa, deberían ser simultáneas, momentos de una sola operación dialéctica. En el interior de estas dos operaciones críticas se encuentra –intuitiva y prácticamente– un solo proceso dialéctico, puesto que lo «externo», que también llamamos «contexto», no es algo que rodea al «texto» como realidad rigurosamente «extra-textual» en la cual se inserta (o insertamos) el «texto», o de la cual nace el «texto» para independizarse, sino que, según propuse hace ya muchos años y según hemos visto, el llamado «contexto» está siempre operando en el interior del «texto» (condicionando su producción y manteniéndolo, como quien dice, «fuera de sí mismo»), en tanto que, a su vez, lo que se nos aparece llamando la atención sobre sí mismo como sistema sintagmático cerrado se encuentra siempre en el llamado «contexto» (nacido de él y operando en él). Si así es en el texto literario, ¿por qué no intentar que el texto crítico sea también, simultáneamente, descodificación interna y descodificación externa? A fin de cuentas, no funcionan de otra manera la sensibilidad y la inteligencia humanas, en el receptor y en el emisor. Por tanto, no debería ser necesario en una Historia social de la literatura iniciar cada una de sus secciones (sean estas las que

sean) recordando al lector la situación socio-histórica del momento en que se produjeron los textos que en esas secciones se estudian. A diferencia de lo que ocurre en nuestra *Historia social de la literatura española*, tal conocimiento debería estar incorporado al estudio concreto de cada autor y de cada texto.

En cada Historia social de la literatura será también necesario atender sistemáticamente a los textos escamoteados o reprimidos en la tradición dominante. Y no, desde luego, sin preguntarse cuáles pueden haber sido los motivos que llevaron (o siguen llevando) al escamoteo y a la represión.

Estos motivos han de buscarse, en primer lugar, en la relación existente entre los textos más difundidos de una época y una sociedad definida y la ideología dominante en esa época y en esa sociedad. A su vez, la continuidad de la hegemonía de esos textos en nuestro tiempo y en nuestra sociedad ha de tratar de explicarse no sólo atendiendo a la siempre resbaladiza cuestión de su «calidad» artística, sino también (y tal vez ante todo) investigando su relación con modelos ideológicos persistentes. (Este enfoque, dicho sea de paso, adquiere muy particulares y muy complejos matices cuando se trata de situaciones coloniales o neocoloniales). Si no cuestionamos la validez, o el por qué, de la continuidad ideológica que -según se dice en inglés- ha «canonizado» ciertos textos, no podremos percibir cómo ni por qué su difusión depende de una serie de mecanismos claramente compenetrados entre sí. Me refiero, en términos generales, al papel cultural que juegan los llamados «aparatos del Estado» y, conjuntamente, los aparatos comerciales (la «industria de la conciencia», que dicen algunos). En los dos, por supuesto, se insertan (nos insertamos) los estudiosos y enseñantes de la literatura. Así, cuando decimos que un texto no llega jamás a un lector (u oyente, o espectador) en un vacío cultural, ha de entenderse que en una concepción realista de cultura se incluyen también los mecanismos mencionados.

A propósito de lo cual, y puesto que a lo largo de estas páginas he utilizado la terminología de Lotman, debo anotar aquí que, curiosamente, Lotman opina que los textos artísticos («el arte», dice) no son parte «constituyente de la producción»⁷. Se le escapan dos cosas, una, de tipo general y, la segunda, específica de nuestras sociedades. La primera es que, aunque de maneras que no acabamos todavía de precisar, la producción ideológica es constituyente de la producción en general; la segunda, que los textos artísticos, en nuestro caso los textos literarios, son también mercancías que produce, distribuye y vende la industria de la cultura.

Las consecuencias de este hecho son múltiples, claro está. Diré solamente que en un mundo en que, por ejemplo, la casa editora Random House es ya parte de un conglomerado productor de películas y de programas de televisión no podemos menos que preguntarnos por el espacio que ocupa la literatura en el capitalismo avanzado. Quien, por ejemplo, haya leído una magnífica novela de Doctorov, haya visto luego en un cine la película de ella derivada y después la haya vuelto a ver en televisión, hecha sándwich entre programas de media hora de duración e interrumpida por anuncios cada quince o veinte minutos (anuncios, dicho sea de paso, tan bien contruidos como el mejor soneto), tendrá seriamente que preguntarse por el significado de esta nueva manera de «inter-textualidad». ¿Cómo escribir una Historia social de la literatura sin tomar todo esto en cuenta?

7 Cf. *op. cit.*, pág. 1.

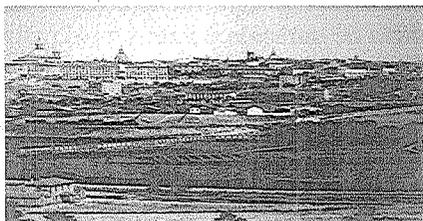
Ya para terminar vuelvo a lo sugerido en las primeras páginas, que, inevitablemente, también la historia social de la literatura ha de ocuparse de autores y textos particulares y, entre ellos, todavía y sin lugar a dudas, de los principales textos y autores «canonizados».

Los textos literarios, según lo he hecho aquí mismo con el soneto de Quevedo, pueden estudiarse como ejemplos de ciertos principios; también, a la manera de la sociología de la literatura, atendiendo principalmente a su recodificación externa. Pero en los dos casos se hace abstracción de un dato que no podemos olvidar: estudiamos literatura porque los productos que la componen son esa forma especial de mensaje de la que hemos venido hablando. La atracción que de ello se deriva es el fundamento de todo nuestro trabajo.

Por supuesto que en ninguna historia de la literatura podremos jamás estudiar al detalle todos y cada uno de los textos que consideremos claves. Es obvio que tenemos que depender de monografías y de estudios parciales para generalizar a partir de ellos y de las obras que nosotros mismos hayamos seleccionado. Porque la preeminencia del texto no tiene por qué excluir la generalización sobre grupos de textos, épocas, etc., así como tampoco tiene por qué impedir que atendamos a lo reprimido o marginalizado. Generalizar y abstraer (tal como lo hace un Lukács, por ejemplo) son actividades humanas fundamentales y, desde luego, frente a todo inmanentismo y toda tendencia a la fragmentación, debemos insistir en ellas; pero manteniendo siempre, dentro de lo posible, la relación dialéctica con lo particular, con los textos.

Por supuesto que, inevitablemente, esta intención nos llevará al estudio; de obras y autores que serán, en su mayoría, los «canonizados» y, desde luego, eso es jugar en terreno tradicional, en campo contrario. Pero creo que tenemos obligación de entrar a ese juego porque, en nuestro mundo, los lectores de una Historia social de la literatura son también -y antes, y por encima de todo- receptores de otras maneras de historia literaria que, por su presencia hegemónica en las aulas, las librerías, los periódicos, la televisión, en nuestra cultura toda, obligan a la confrontación. Es decir, como no se puede y no se debe intentar escribir en el vacío y los posibles lectores de una Historia social de la literatura se encuentran en el mismo campo contrario en que nos encontramos todos, y no más allá de la sociedad en que vivimos, es ahí, por lo menos para empezar, donde debemos encontrarles. De modo que, precisamente porque debe ser crítica y desmitificadora, una Historia social de la literatura ha de ser todavía aquí relativamente tradicional en su forma.

Todo lo cual, paradójicamente, significa que quien pretenda escribir la historia «social» de una literatura cualquiera, a más de aceptar que, en nuestro mundo, ello significa decidirse a jugar en campo contrario, ha de tener como meta la esperanza de que llegue por fin el día en que podamos quitarle el adjetivo «social» a su historia para quedarnos, lisa y llanamente, con una *Historia de la literatura*.



SIGLO XIX

La investigación sobre la literatura del siglo XIX emprendida por Julio Rodríguez Puértolas parte, como no podía ser de otro modo, del estudio de las condiciones históricas, para *derivar* de ellas las lecturas de aquellas obras y autores —especialmente del Realismo Crítico— en que su labor se ha centrado. La revolución de 1868, el surgimiento del movimiento obrero moderno, la «enredadera» oligárquica que tanto condicionará, hasta frustrar en gran medida, la *modernización* del país, soñada por los regeneracionistas, la restauración borbónica —y su *turrón*—; así como el debate intelectual provocado por la ruina definitiva de la ilusión «imperial», las razones de la *airada* reacción de los *jóvenes* pequeñoburgueses del 98, el pesimismo y la «mano de hierro» necesaria que se propugna desde el regeneracionismo, etcétera; se convierten, pues, en coordenadas imprescindibles para interpretar —y explicar— las obras y las trayectorias de un Benito Pérez Galdós, paradigma del Realismo Crítico, o de un Leopoldo Alas, *Clarín*; y de todas aquellas obras que más allá del realismo tradicional —de tipo costumbrista— amplían los campos de visión del mundo, hasta abarcar incluso los sueños —frustrados—, o la fantasía regeneradora, de varias generaciones.

Fortunata y Jacinta, por ejemplo, obra central del periodo, con una lectura así *historizada*, dejaría de ser sólo una «historia de casadas» para reconocer que Galdós «pone al descubierto [...] el comercio de Madrid, alto y bajo [...] el proceso y los mecanismos gracias a los cuales se ha formado la potente oligarquía mercantil-financiera»: afirma Julio Rodríguez Puértolas en su *Galdós: Burguesía y revolución*.

Este compromiso con lo real lleva a la toma de posiciones cada vez más radicales —tal es el caso de Galdós—; las fronteras entre los realismos son otros de los centros de interés en las obras sobre este periodo. El riguroso y detallado análisis histórico-literario de las obras, y de los fenómenos históricos y sociales le han permitido a Julio Rodríguez Puértolas desmontar, además, estudios y visiones fundamentados en frágiles bases teóricas y estilísticas. En el Estudio preliminar de *El caballero encantado*, sin ir más lejos, repasa la crítica recibida tradicionalmente por esta novela de Galdós bajo el significativo epígrafe «Miseria de la crítica».

La realidad, en efecto, es «materia novelable»; pero también para el crítico. Sin embargo, la realidad, a menudo, se nos oculta y soslaya; por eso, Julio Rodríguez Puértolas sigue rastreando, también en este periodo de la historia social y literaria española, las huellas de aquellas obras rechazadas o ninguneadas por la crítica oficial, como sucede con *El caballero encantado*, considerada tradicionalmente poco menos que producto de la senilidad y enajenación del autor. Aunque, en realidad, «la confianza del autor de *El caballero encantado* en el pueblo y en una auténtica renovación revolucionaria del país, [se enfrenta] a la más que obvia tendencia autoritaria y mesiánica del regeneracionismo», afirma en el Estudio preliminar de su edición; y, además, avanzando, en parte, la senda estética que transitará la novela del siglo XX, cabría añadir.

BIBLIOGRAFÍA

- 1965: «La generación del 98 ante la juventud española de hoy». En: *Centenario de Miguel de Unamuno, Spanish Thought and Letters in the 20th Century*, Vanderbilt University (EEUU), 429-438.
- 1975: *Galdós: Burguesía y Revolución*. Madrid: Turner.
- 1977: Estudio y edición de *El caballero encantado*, de Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra.
- 1982: «*El amigo Manso*, novela política. Galdós y la “tercera vía”». En: *Nuevo Hispanismo*, 2, 57-71.
- 1983: Estudio y edición de *Trafalgar*, de Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra.
- 1986: «Rosalía de Castro: “suspirillos germánicos” y algo más». En: *Actas del Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, vol. III, Santiago de Compostela, 343-351.
- 1987: «Realismo, realismos, realidad: entre espejos anda el juego». En: *Príncipe de Viana*, 18, 319-329.
- 1989: «Fortunata y Jacinta». En: *Madrid en Galdós. Galdós en Madrid*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, 289-298.
- 1989: «Misericordia, una novela antiburguesa». En: *Actas Congreso Internacional sobre Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 365-377.
- 1989: «Fortunata y Jacinta, novela libertaria». En: *Actas III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 187-196.
- 1990: «Notas sobre los críticos de Galdós: ultramontanos, fascistas y modernos varios». En: *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 209-225.
- 1993: «Galdós, *El caballero encantado* y los caminos de Castilla». En: *Caminería Hispánica II*. Guadalajara: AACHE, 427-434.
- 1994: «La novela realista española». En: *Historia de la Literatura Akal. La Edad Burguesa, 1830-1914 Literatura Fascista Española. Textos*, vol. II. Madrid: Akal, 367-387.
- 1994: «Quien manda, manda: la ley y el orden en *Fortunata y Jacinta*». En: *Galdós en el centenario de Fortunata y Jacinta*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 92-102.
- 1996: «Galdós: literatura y sociedad». En: *Asociación Cultural Galdós*. Madrid: XXI.
- 1999: *El Desastre en sus textos. La crisis del 98 vista por los escritores contemporáneos*. Madrid: Akal.
- 1999: «La crisis del 98. Una visión aragonesa». En: *Turia*, 47-48, 255-273.
- 2001: «Tendencias de la literatura española en la época de Valle-Inclán» En: *Encuentros en la diáspora. Homenaje a Carlos Blanco Aguinaga*. San Cugat del Vallès: GEXEL, 69-80.
- 2004: «Cuba en la última serie de *Episodios Nacionales* de Galdós». En: Donatella Ferro (coord.), *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*. Universidad de Venecia. Roma: Bulzoni, 263-272.
- 2004: «*Clarín*: literatura y modernidad». En: *Actas Congreso Internacional Leopoldo Alas «Clarín» en su centenario (1901-2001): espejo de una época*. Madrid: Universidad San Pablo-CEU, 121-146.
- 2006: Estudio y edición de *El caballero encantado*, de Benito Pérez Galdós. Madrid: Akal.
- 2007: Estudio y edición de *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós para el Instituto Cervantes, edición digital.