

FERNANDO LÁZARO CARRETER

ESTUDIOS DE POÉTICA

(LA OBRA EN SÍ)

taurus



215612
Cubierta de MANUEL RUIZ ANGELES

808.1
L 4312

INDICE

Primera edición, diciembre de 1976
Segunda edición, diciembre de 1979

Introducción: La Poética	9
La lingüística norteamericana y los estudios literarios en la década 1958-1968	31
Función poética y verso libre	51
¿Es poética la función poética?	63
La Poética del Arte mayor castellano	75
Sobre el género literario	113
El realismo como concepto crítico-literario	121

© 1979, FERNANDO LÁZARO CARRETER
TAURUS EDICIONES, S. A.
Velázquez, 76, 4.º - MADRID-1
ISBN: 84-306-2095-8
Depósito legal: M. 35.520 - 1979

PRINTED IN SPAIN

No es grande —lítotes que empleo para afirmar que es pequeña— la tradición de la llamada «literatura comparada» en las naciones de habla española. Ha habido, de hecho, un comparatismo de carácter fortuito y de tónica reivindicatoria, normalmente destinado a probar la influencia de tal o cual escritor propio sobre tales y cuales escritores extranjeros; con ello se deseaba probar también su superioridad. Esto no pretende insinuar ningún tipo de censura para estas actividades, normalmente fecundas para la historia literaria, ni mucho menos presentarlas como específicamente nuestras. En todas partes se ha hecho, se hace y se seguirá haciendo. Incluso en aquellas en que la «literatura comparada» aparece organizada como método, escuela o empresa consistente. Pero las llamadas al orden para convertirlas en algo más que balances de cuentas, de saldos con su debe y haber, al frente de las cuales tal vez haya que situar al ilustre Baldensperger, parecen ir dando su fruto, y es hoy patente una orientación de la «literatura comparada», o como con término quizá más justo la llamaba Jean-Marie Carré, «historia comparada de las literaturas», la cual abandona en sus formas más responsables todo prurito «chauviniste», para centrarse en indagaciones que ayuden a conocer mejor la naturaleza de la literatura y de los escritores, desde su peculiar perspectiva inter-nacional. Debemos hacer justicia a la intervención favorable que en este nuevo y más seguro camino de dicha disciplina han tenido las correcciones de los críticos soviéticos. Sabido es que en un primer momento postrevolucionario, «la literatura comparada» fue oficialmente proscrita. Posteriormente, ese radicalismo se ha atenuado, pero «comparatismo» y «comparatista» siguen siendo términos peyorativos, porque la ciencia y los críticos a que corresponden manejan conceptos como 'prés-tamo' o 'influencia', en los cuales pueden verse matices anejos de

dominio y dependencia humillantes. En un coloquio de 1960, nuestros colegas rusos prefirieron hablar de «relaciones»... aunque en el fondo trataron de préstamos e influencias [Markovitch, 1965: 99]. Pero bajo esa cuestión de términos, aparentemente bizantina, yace sin duda una propuesta de perspectiva más justa, y culturalmente más valiosa que la de un mero registro de dependencias.

Entre otras cosas, se trata de trazar áreas diacrónicas y sincrónicas en las que grupos humanos diversos, por acción de determinados artistas, han sintonizado sus gustos y sus ideales estéticos por encima o a pesar de las fronteras nacionales. No de sobrevalorar más allá de lo literario la fuerza de unos u otros. Ahora bien, esa tarea, en cuyo pormenor no puedo detenerme porque es ajena a mi propósito presente, debe hacerse con unas mínimas precauciones metodológicas que eviten aproximaciones basadas en la simple impresión o en parecidos superficiales. Entre esas garantías, y para las actividades que se desarrollen en el ámbito de formas y contenidos estrictamente literarios, debe figurar una atenta consideración del «género» a que pertenecen las obras comparadas.

Me atrevería a afirmar algo quizá escandaloso, y es la escasa fecundidad que, a efectos críticos, ha tenido algo tan permanentemente traído y llevado por los siglos como son los géneros literarios. La suma de especulaciones sobre este problema y la innegable agudeza y profundidad de muchas de ellas, apenas han tenido efectos operativos, si se descuentan sus aplicaciones en el período clásico y neoclásico, que dieron como resultado el desprestigio de la noción misma de «género». En efecto, tomados como baremos normativos, revelaron constantemente su insuficiencia para medir las obras concretas, y se justificó la reacción romántica de Croce negando a dicha noción cualquier tipo de validez que rebasara lo meramente didáctico. Un reciente libro del estudioso húngaro Hernadi confirma, creo, de modo palmario cuanto acabo de decir. En su conclusión, afirma efectivamente: «It seems to me that the better part of modern genre criticism has been more philosophical than historical or prescriptive: it has attempted to describe a few basic types of literature that *can* be written, not numerous kinds of works that *have* or, in the critic's view, *should have* been written. As a result, the finest generic classifications of our time make us look beyond their immediate concern and focus on the *order of literature*, not on *borders between literary genres*» [1972: 184].

Quizá la obra que por su trascendencia en los países de lengua alemana pudiera sintetizar esta actitud extra o paraliteraria de los investigadores que se han ocupado de la cuestión, son los *Grundbegriffe der Poetik* de Emil Staiger [1946]. Desde el momento en que, ya en sus primeras líneas, anuncia que sus objetos de estudio son *lo lírico, lo épico y lo dramático*, y busca la esencia de estas entidades

para reconocerlas allá donde animen una obra, y su normal entrecruzamiento o mezcla en las obras concretas, sentimos que sus posibilidades operatorias son muy limitadas para el crítico que se ha de ocupar de tales obras, cualquiera que sea el valor de su teoría. A lo sumo, le proporcionará criterios para establecer determinadas clasificaciones; y si los aplica en una dimensión comparativa, para reconocer o no ciertas afinidades psicológicas entre los términos comparados.

El caso es que, en este terreno, los esfuerzos siguen siendo muchos y los resultados magros. Poca fecundidad podemos atribuir a intentos recientes para salirse de la secular tríada Épica — Lírica — Dramática, incluyendo sin mucha novedad la Didáctica como hace H. Seidler, o introduciendo —para romper el sistema tripartito, fruto del «esteticismo burgués»— el ensayo, el folletón, el informe periodístico, la sátira polémica, etc., conforme al intento de J. G. Boeckh; o, por la fuerza de los tiempos, el filme, según la propuesta de S. K. Langer [Hernadi, 1972: 34-35 y 106]. Una red más tupida de géneros no va a facilitarnos la empresa de aprehender con mayor facilidad la obra concreta, que siempre hallará un agujero por donde escurrírsenos. No parece que deban producirse por ahí los intentos para proporcionar fecundidad crítica al concepto de «género», porque lo máximo que podremos alcanzar con él es una clasificación aproximada. Y ese parece pobre objetivo para el crítico.

Esta conclusión conduce inexorablemente a otra: ¿no será mejor renunciar a aquel evanescente concepto, y asumir la perspectiva idealista de la unicidad irreductible de la obra concreta? Pero contra esta posibilidad conspira el hecho de que el lector menos dotado de habilidades clasificadoras halla afinidades y diferencias entre unas obras y otras; y de que el propio mercado editorial conoce muy bien el interés o el desinterés por cierto «género» de obras. La historia literaria, nacional o comparada, reconoce, por su parte, la fuerza expansiva de ciertos modelos, desde la oda o la sátira horaciana al drama pirandelliano o a la novela de hechos simultáneos inventada por Sinclair Lewis. Y hasta el propio escritor muchas veces sitúa explícitamente su creación en unas coordenadas genéricas, llamándola «oda» o «sátira» o «comedia de costumbres». Pero aun en el caso de que no lo haga, actúan sobre él las fuerzas de la historia literaria y sus manifestaciones actuales, de modo que no puede evadir su acción aunque sea para contrariarlas. Las recibe en forma de propuestas u opciones, y con ellas van, justamente, los géneros literarios, no como meros estímulos del ánimo, que le muevan a escribir desde un temple espiritual dado y a adoptar la primera persona (lírica), la tercera (narrativa) [Jakobson, 1973: 130] o la primera y la segunda alternantes (dramática), sino como configuraciones estructurales bien determinadas, de las cuales sólo podrá zafarse mediante un golpe de genio.

Debemos este planteamiento exacto del problema del género a los formalistas rusos. La idea de que éste ejerce una acción coercitiva no era desconocida en la Europa occidental antes de que aquella escuela empezara a manifestar su influjo. Pierre Kohler [1938] señalaba en 1938 que la creación artística es una *mise en ordre* que se inicia con la selección de ciertos elementos y prosigue con su ordenamiento en una construcción; la idea de género, según él, estimula y guía al artista en ambas fases creadoras. Y Paul Van Tieghem [1938] lo concebía explícitamente como un «molde» que, tras su invención y su adaptación y perfeccionamiento por la experiencia, entra en el torrente de la literatura; los artistas, amplían su marco o lo limitan, lo modifican o rejuvenecen; y de ese modo aquel «molde» ejerce una poderosa influencia sobre la actividad propia del escritor. Esta interpretación coercitiva del género la sustentó también, dentro de la crítica norteamericana, Norman H. Pearson¹ en 1940. Sin embargo, la profunda verdad que a nuestro juicio enunciaban no ha sido reconocida hasta que nos ha llegado articulada en el sistema coherente de aserciones sobre la literatura establecido por los formalistas rusos a principios de siglo, y difundido en Occidente por los años sesenta.

Es muy conocida la síntesis que realizó Tomasevskij [1925] exponiendo su posición propia y la de sus compañeros de escuela ante el problema de los géneros literarios. Cada uno de éstos sería un conjunto perceptible de procedimientos constructivos, a los que podrían llamarse *rasgos* del género. Estos rasgos constituyen un esqueleto estructural que yace bajo las obras concretas de ese género, las cuales pueden poseer rasgos propios, pero siempre subordinados a los dominantes. Cuando esos rasgos propios se hacen atractivos para otros autores, pueden convertirse en principales y ser centro de un nuevo género. Los géneros pueden sufrir evoluciones lentas o revoluciones; estas las hacen siempre los genios, que destronan los cánones dominantes e imponen muchas veces los rasgos subordinados. Los epígonos, en cambio, prolongan la vigencia de un género, hasta hacerlo estereotipado y tradicional. De esta manera, no se puede intentar ninguna clasificación lógica y apriorística de los géneros, ya que su establecimiento y distinción es siempre histórica, válida sólo para un tiempo dado. Y ello obliga a estudiarlos exclusivamente de un modo descriptivo, reemplazando la clasificación lógica por «una clasificación pragmática y utilitaria que tenga sólo en cuenta la distribución del material en los cuadros definidos».

Creo que esta síntesis de una síntesis permite vislumbrar bastan-

¹ «Literary Forms and Types», *The English Institute Annual*, 1940, New York, 1941, págs. 61-72; sobre este trabajo y los dos últimamente citados, HERNADI [1972: 21-33 y 43]. Hay fecundas ideas coincidentes en WELLEK (y WARREN) [1948: 408].

te bien la fecundidad de la perspectiva que ofrece. Más o menos, da pie para las siguientes inferencias:

1. El género posee un origen, normalmente conocido o que debe descubrirse. A la cabeza hay siempre un genio que ha producido una combinación de rasgos, sentida como iterable por otros escritores que la repiten. El mismo puede sentir esta tentación, y repetir su propia combinación en obras sucesivas. Lope de Vega y la fórmula de la comedia por él fijada, pueden servir de ejemplo de ambas cosas. Es propia de un escritor genial su insatisfacción con los géneros recibidos, y su búsqueda constante de nuevas fórmulas, que unas veces triunfan y otras no, quedando entonces como obras chocantes o anómalas en la producción de aquel autor. Góngora suministra abundantes muestras de ello; también por proponer un solo ejemplo, recordaré el soneto «Tonante monseñor, de cuando acá / fulminas juvenetos?...» con el cual acometió el experimento frustrado de la elegía «culticómica».

2. La cuestión de cuándo se constituye un género es casi una aporía resoluble si se acepta que tal constitución se produce cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación.

3. Esa estructura, en cuanto tal, consta de funciones dispuestas en un cierto orden y tensión mutua, y están desempeñadas, en el plano del contenido, por ciertos elementos significativos (personajes, por ejemplo, comportamientos, lugares de acción, orientaciones afectivas, etc.), que, aunque puedan ser sumamente diversos en las distintas obras del género, permiten su reducción a unas pocas categorías funcionales bien diferenciadas. Los estudios de V. Propp acerca del cuento fantástico ruso apuntan a esta conclusión, la cual, si no nos engañamos, se ve confirmada en los restantes géneros, aunque sean tan diversos como la égloga garcilasiana, la jácara o el melodrama.

4. La acción de los epígonos no se limita a reiterar. «Anch'io sono pittore» podría ser la divisa de muchos de ellos. El epígono, sea nacional o extranjero, suprimirá o alterará funciones, las refundirá, mezclará géneros, querrá ser original en el plano del contenido... Pero gira inexorablemente en torno del esquema genérico como la mariposa alrededor de la llama. El crítico ha de estar muy atento a descubrir estas maniobras, que pueden ser patentes, como cuando en una novela policiaca se funden las funciones del detective y el criminal coincidiendo en una sola persona; o solapados, como cuando Espinel hace del pícaro un varón comedido.

5. La afinidad genérica no puede establecerse sobre aproximaciones argumentales, sino sobre el reconocimiento de funciones análogas. Hace tiempo refuté las conexiones establecidas entre el *Spill* de Jaime Roig y el *Lazarillo* argumentando que son radicalmente diversas las funciones que como testigos de sus propias miserias des-

empeñan sus protagonistas [Lázaro, 1972: 14-16]. Tampoco basta para persuadirnos de aquellas relaciones la mayor o menor coincidencia temática. Frente a quienes adscriben *Rinconete y Cortadillo* a la picaresca, se ha dicho muy justamente que Cervantes trató de pícaros pero no escribió nunca una novela picaresca. Tenemos también que prevenirnos contra la errónea autoclasificación de los propios autores. El autor del segundo *Lazarillo* (1555) estaba convencido, sin duda, de que seguía el surco genial del primero; pero lo abandona muy pronto, para dejarse raptar por otro modelo con el que estaba más familiarizado: el del relato lucianesco. Se diría que algo en apariencia tan sencillo como es la primera imitación de una estructura no está al alcance de cualquiera que posea simplemente un talento común. La comedia moratiniana, a pesar de su éxito, tardó más de veinte años en hallar un continuador, Bretón de los Herreros, que prorrogara sus esquemas.

6. De acuerdo con la propuesta de Tomasevskij, cada género, una vez establecido, tiene una época de vigencia, más o menos larga. Las razones de su triunfo pueden ser muy complejas, y su investigación sólo corresponde al crítico si este se desdobra en historiador de las costumbres, de la evolución social, de la política y del gusto. Tentación en que, a veces, es preciso caer para resolver o resolverse incógnitas que aparecen en la serie literaria, y, sobre todo, si se hace comparatismo. Pero lo importante es aquí establecer aquel principio, que no estarán dispuestos a conceder quienes ven las historias de los géneros como continuos que se prolongan a través de los tiempos, e interpretan el desarrollo de la novela, por ejemplo, como una articulación de unidades interrelacionadas que va, pongamos, de *Don Quijote* hasta hoy. Si propongo este caso es porque tal vez se preste a rectificar sin argumentación alguna tal interpretación, con la simple experiencia lectora de cualquiera de nosotros; la historia de la novela está compuesta de trazos más o menos continuos —y no se advierte cuál de ellos podría ser continuación directa de *Don Quijote*—, y de «nacimientos» a partir de otros géneros. La narración dieciochesca surge como un escolio del ensayo filosófico; la novela del siglo XIX, como una amplificación compleja del cuadro de costumbres, de igual manera que la del XVI había nacido de hábiles y complicados desarrollos de otros géneros existentes: el relato folklórico, la carta semipública, la gesta épica, el romance fronterizo, etc. Si buscamos entre obras tan diferentes como las que se acogen al rótulo de «novela» rasgos comunes, observaremos que estos se hacen más escasos y tienden hacia la desaparición a medida que consideremos más títulos y más ámbito temporal. Prácticamente, se reducirán tanto que harán buena la definición de dicho género dada, no sin humor, por E. M. Forster [1927: 6]: novela sería una ficción con más de cincuenta mil palabras. Podríamos hacer nuestro lo que él añade: si

esto parece a alguien poco filosófico, que proponga otra definición en la cual quepan Faulkner y Joyce, Proust y Sade, Galdós y Jarnés.

No hay más remedio, pues, que pensar una historia compartimentada de los géneros, y usar los grandes nombres, como «oda», «tragedia», «cuento», etc., como simples indicios o pistas, al modo de Forster cuando trata de la «novela». Ahora bien, esto comporta aparentemente la disolución de los géneros y otra vuelta a su inoperatividad. Porque cabe argüir que el género sólo consta muchas veces de una sola obra o, en el mejor de los casos, de esa obra y de sus imitaciones más visibles. A lo cual se opone el hecho ya aducido de que el escritor, en cuanto tal, tiene que optar cuando se dispone a escribir por un género dado entre los que le ofrece la historia literaria mediata o inmediata. Para adoptarlo o evitarlo, según su talento y su talante. Pero el crítico ha de estar alerta para captar su intención, buceando bajo el haz argumental en busca de las articulaciones estructurales de la obra. Ya he hablado de la capacidad maniobrera de los epígonos. Esas estructuras, paradójicamente, se advierten a veces mucho mejor en los imitadores y en los parodistas que en el modelo. Allá donde un escritor aparece sometido por un sistema de funciones básicas, para mantenerlas o negarlas, está sin duda atrapado por el género. Sólo allá donde esa estructura subyacente carece de actividad, y no aparece otra como soporte de la obra, podrá hablarse de su originalidad o de su soledad. Con ello afirmo que es plausible la hipótesis de una obra no adscribible a género alguno; el citado soneto de Góngora aparece, si no me engaño, como una invención aislada, a menos que decidamos clasificarlo en el *corpus* de las elegías; pero será de modo bien incómodo.

En esta galopada apresurada por cuestiones tan delicadas, merecedoras de un tratamiento menos rápido, quedan por decir dos palabras acerca del problema turbador que plantea la duración desmesurada de un género. No me refiero a la permanencia de una de las grandes etiquetas, como «tragedia», «novela» o «elegía», pongamos por caso, sino a la de sus particulares compartimentos o subgéneros. Así, por ejemplo, la del poema mitológico que, en la literatura española, cabalga holgadamente entre los siglos XVI y XVIII. O la de la comedia burguesa que se extiende desde Moratín hasta Benavente y sus epígonos. Parece evidente que en estos casos es posible contemplar una estructura más o menos constante, que sirve de soporte a ideologías cambiantes. Con ello tocamos el límite del método formal, para abocar a otras posibilidades de la crítica; porque parece que el mantenimiento de un género, concebido como simple estructura, no es siempre síntoma de la constancia, de las condiciones socioculturales en que nació; puede servir lo mismo para afirmar el deseo de su permanencia, en una dirección reaccionaria (caso, tal vez, de los epígonos del gongorismo en el siglo XVIII), como para infundirle conte-

nidos nuevos que, por contraste con el molde tradicional, combatan la ideología a que este aparece vinculada (caso, quizá, de la oda romántica revolucionaria). Pero estos problemas me sacan de los límites estrictamente formales que me había trazado, y si los menciono es sólo para apuntar que el método estructural o funcional o como queramos llamarlo, resulta tan insuficiente como necesario para establecer los caracteres de un género, y para situar una obra concreta en la trayectoria histórica del mismo.

Considero importante que el comparatista, obligado por los postulados de la ciencia que cultiva a establecer relaciones reales entre dos o más literaturas, describa con exactitud los límites de una influencia. Quizá puedan establecerse gradaciones que vayan desde el préstamo de elementos sueltos del contenido y de determinadas formulaciones retóricas, pasando por el contagio ideológico, hasta el trasvase efectivo de un género. Esta gradación puede servir para diagnosticar la firmeza de una tradición nacional ante los elementos huéspedes, su capacidad de absorción y su voluntad de renovación. De nuevo el sociólogo y el historiador de las ideas tendrán campo para ejercitarse allá donde el crítico haya delatado el influjo y lo haya diagnosticado. Yo no diría que esta tarea es nueva, ni mucho menos; pero creo que la facilitaría mucho una consideración de los géneros literarios más o menos similar a la que dejo abocetada.

EL REALISMO COMO CONCEPTO CRÍTICO-LITERARIO

Conservaremos este nombre, realismo, comúnmente empleado por los autores como distintivo del arte español, aunque es nombre sumamente impreciso, pues claro es que en todo arte concurren realismo e idealismo, pero combinados en proporciones y calidades muy variables.

[RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, 1949:641]

Este texto con que encabezamos nuestro homenaje al gran maestro recientemente desaparecido resume bastante bien su pensamiento definitivo sobre la cuestión. Por una parte, afirma resueltamente la creencia, mantenida desde sus más tempranos escritos, en el carácter realista de nuestra literatura; por otra, presta alguna acogida a la famosa corrección que le hizo don José Ortega cuando, en las páginas entusiastas con que recibió los *Orígenes del español* [1927: 519], expresó, sin embargo, su disconformidad con la convicción del autor de que «lo español en arte es el realismo» y de que este «es la forma más elevada del arte». Por lo demás, don Ramón reconoce la verdad obvia de que el concepto de realismo es «sumamente impreciso», y líneas más abajo invita a estudiar aquella constante española con el mayor rigor. Pienso que hay una tarea previa: la de examinarlo como concepto crítico, con independencia de su manifestación en una literatura concreta. La bibliografía sobre esta cuestión es abrumadora, y ha provocado discusiones en Europa y en América que han tenido escasa resonancia entre los críticos literarios españoles. Es hora quizá de que empecemos a ocuparnos de ella, y el presente trabajo apenas si tiene más pretensión que la de romper el silencio o, si se quiere, alentar la llama. Aprovecha la oportunidad que le brinda este llanto colectivo con que discípulos y amigos deseamos honrar a quien nos honró, porque el problema del *realismo* como categoría estética estuvo en el centro de sus preocupaciones, y asumirlas es un modo de prolongar el discipulado, aunque tenga que ser de otro modo.

Menéndez Pidal precisó diáfanoamente su concepción del *realismo* como «la transubstanciación poética de la realidad», que se produce «tocando de subjetividad, de emoción, de universal idealidad las complejas particularidades de lo inmediato aprensible, sin practicar en ellas una abundante poda, destinada a obtener formas de abstracta generalidad, y sin consentir a la fantasía sus más avanzadas y libres