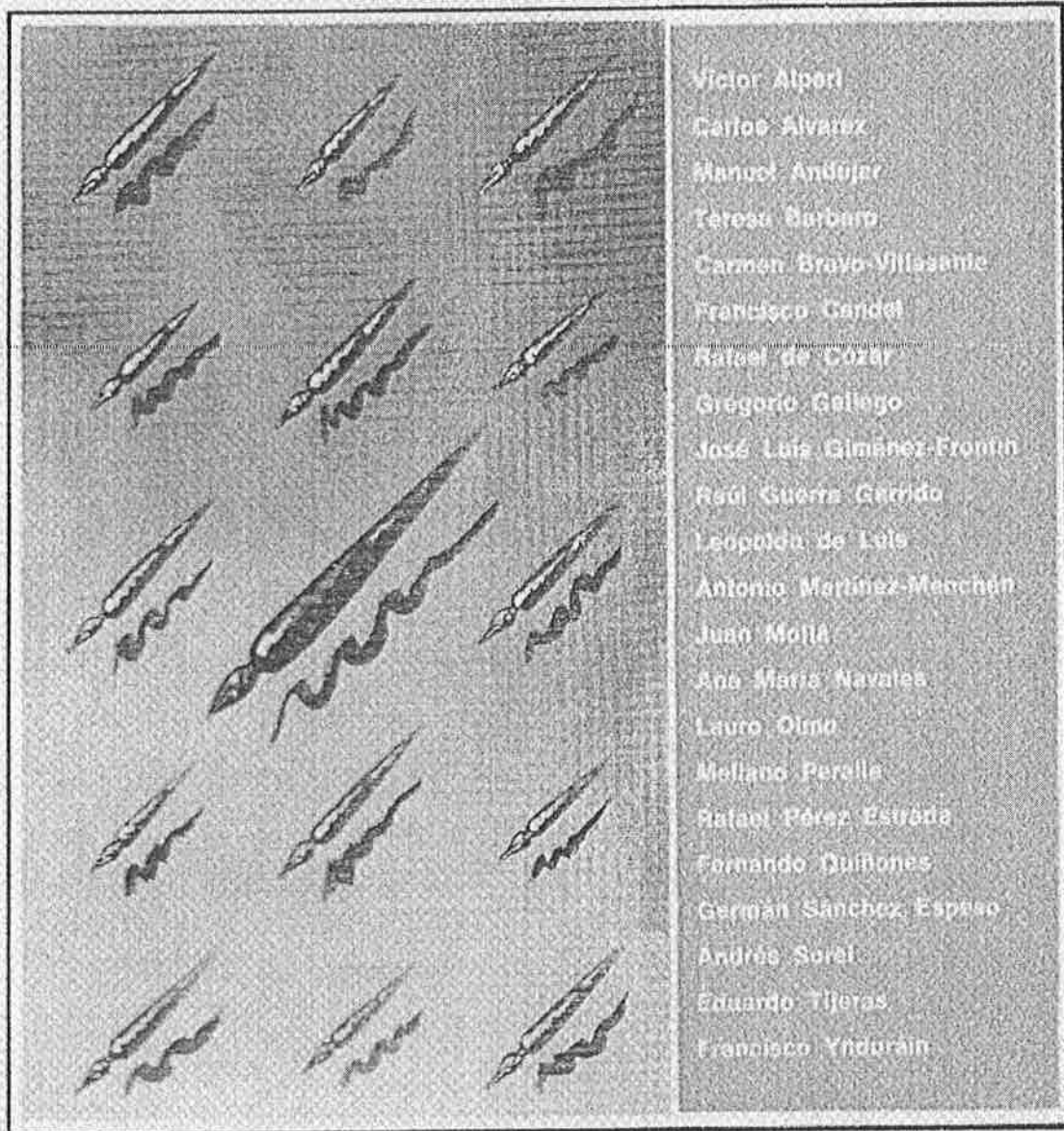




# República de las Letras

N.º 19

OCTUBRE, 1987



Victor Alparí  
Carlos Alvarez  
Manuel Antójar  
Teresa Barbero  
Carmen Bravo-Villasante  
Francisco Candel  
Rafael de Cozar  
Gregorio Gallego  
José Luis Giménez-Frontín  
Raúl Guerra Garrido  
Leopoldo de Lolo  
Antonio Martínez-Merchán  
Juan Mollá  
Ana María Navales  
Lauro Olmo  
Mellano Perella  
Rafael Pérez Estrada  
Fernando Quifones  
German Sánchez Espeso  
Andrés Soré  
Eduardo Tijeras  
Francisco Yndurain

## ULTIMAS TENDENCIAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA (2)

EDITA: ASOCIACION COLEGIAL DE ESCRITORES DE ESPAÑA

# GERMÁN SÁNCHEZ ESPESO

## Nuevos conceptos y caminos de la literatura

### PRIMERA PARTE: CONCEPTOS

#### *El problema del fondo y la forma*

Cuantas veces nos detenemos a reflexionar sobre el secreto de las bellas letras quedamos enredados en esos ejes de coordenadas —forma y contenido— que estableció el erudito estudioso de la obra de arte, basado en Aristóteles. Y como tal misterio atrae, cautiva y atormenta.

Durante muchos siglos el «*homo steticus*» ha acentuado su interés por el contenido de la obra de arte que contempla, sin saber hallar una razonable explicación de cómo ese contenido se convertía en forma o, dicho de otra manera, cómo esa forma, muchas veces, participaba del contenido mismo con función, en ocasiones, primordial.

Respecto al elenco de manifestaciones artísticas, no cabe duda de que algunas, como la música, se han sabido tomar desde un principio en su justo valor formal, por no haber querido o podido engañar el oído a la mente que, a través del sonido, no ha buscado manifiestamente en el asunto musical un carácter figurativo. Al espectador de las artes plásticas, en cambio, le costó muchos siglos deslindar los conceptos formales de sus contenidos y aprender a «entender» en el lenguaje en que le habló el artista.

Pero veñgamos a la literatura para observar cuánto se desconfía, aún, de las iniciativas que no respondan a un hacer lineal y de contenidos bien explicitados. No olvidemos cómo en las aulas se nos enseñó la literatura a base de aprender los argumentos de los relatos, de manera informativa y erudita, sin pararse a enseñar al escolar el camino de las formas, para penetrar los valores íntimos de la obra de arte. De ahí que tantas veces el lector, aún el buen aficionado a las letras, no busque en sus lecturas más que una anécdota que le divierta, sin rastrear otros valores. A mí, personalmente, no me resulta gratuito un concepto oído en alguna parte, que venía a decir que la fuerza persuasiva de los grandes conductores de gentes radicaba en su espíritu artístico: no valen tanto por aquello que dijeron, cuanto por cómo lograron expresarlo, lo que se llama «saber hacer» o tener «estilo». Este es el lenguaje personal en el que el artista ha podido expresar su emoción abstraído de la realidad natural para convertirla en realidad artística, en valores expresivos, es decir en universo formal.

Pero no me quedaría del todo satisfecho si lo que expongo sobre el fondo y el contenido quedara expresado a la manera de como podría estudiarse el oxígeno y el hidrógeno independientemente, abandonando el concepto de

agua. Me parecería diseccionar un concepto unitario como es el de «arte», que no es sino un todo, y como tal, y en su dimensión de obra viva «es», no requiere de justificación, pues en esa existencia reside su profundo significado, su contenido último, y en el contenido su forma expresiva, y en su interrelación íntima y sabia su carácter de obra de arte. Como dice Alain Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*, Cap. II *Sur quelques notions périmées*), «la cebra es real, negarla sería una insensatez, aunque sus listas carezcan sin dudas de sentido. Lo mismo ocurre con una sinfonía, una pintura, una novela: en su forma reside su realidad».

Tratándose de literatura, por ejemplo, donde a menudo, en el orden de las palabras, en su selección, o en el tiempo de los verbos se condensan significados narrativos, hablar de contenidos, abstrayéndolos de su forma, o viceversa, equivaldría a destruir el último valor de la literatura, aquello que la eleva a la categoría de obra independiente, con carácter y unidad de persona viva, que no es otra cosa la obra artística. Toda otra servidumbre a un fin que trascienda ésta su propia y personal entidad estética, la reduciría a papel de envolver conceptos o verdades, cuando en la obra de arte misma radica su propia verdad y en ella su genuino concepto.

### *El espacio artístico*

Cada expresión artística goza de un lenguaje propio que la define en el ámbito de las artes.

En el universo pictórico han llegado a sernos familiares los elementos figurativos que lo constituyen. Así se nos han obviado conceptos de «línea» que dibuja perfiles, «planos» plásticos que modelan superficies, «tonos» de luz y sombra. De forma que sabemos apreciar las gamas de colores elegidas para un asunto pictórico, el valor de los contrastes de color etc. Y hemos llegado

a comprender algo más: que aquellas líneas, gamas, luces, tonos y planos no son un mero vehículo o el símbolo de lo que el artista desea expresar, sino la expresión artística misma, la creación inspirada, la forma o manifestación en un lenguaje inmediato, lo que llamamos obra de arte. Y en estas formas, es decir, en los diferentes medios de expresión de cada autor, radica el secreto de su arte. Buscar y comprender este particular «lenguaje» expresivo es el camino válido para penetrar en la manifestación artística. Podría decirse, pues, que la forma, el lenguaje, es el arte mismo, hasta el punto de que muchas veces no es susceptible una forma expresiva, de traducción a otra lengua, como en el caso de la poesía lírica donde ritmo y concepto van íntimamente ligados.

Hablando de literatura el gran error, podría decirse, ha consistido en considerar la obra literaria como un «asunto». ¿Se ha preguntado alguien, alguna vez, qué significa, como asunto, la Novena Sinfonía o la Victoria de Samotracia?, Schuman en su tiempo se quejaba: ¡Cuándo llegará el día en que no se nos pregunte más qué es lo que hemos querido decir con nuestras piezas musicales! Y llegó un día en que se comenzó a gozar de una obra musical sin preguntar por el dichoso «asunto». Más tarde se quejaron los pintores. Escribió Gauguin: «Existe una impresión que resulta de la disposición de los colores, las luces y las sombras». Es lo que se llamaría la música del cuadro. Aún antes de saber lo que el cuadro representa, a veces se apodera de nosotros este acorde mágico.

Pienso que, para las artes plásticas también ha llegado ese día en que no se exige la comprensión de un asunto para admitirlas como tal. Como la música, las artes plásticas tienden a la pureza de la abstracción o independencia del contenido práctico. «Para un artista el asunto es, sobre todo, un pretexto, una ocasión para ensayar su

poder creador, su fantasía», dice Marangoni en su obra *Saper Vedere*. El artista, por encima del significado práctico, descubre un significado artístico, creativo, en armonía con su temperamento. Por ejemplo: ¿qué importancia tendría el asunto de ciertos libretos que han inspirado música tan excelente a algunos de los compositores? ¿Qué sería un asunto de Dostoiewski o nuestro Quijote, si el autor no hubiera impulsado a sus criaturas con la especial manera de la vitalidad que la animó?

Voy a interesarnos ahora por el aspecto formal de la literatura, brevemente, partiendo de lo formal pictórico, para hacerme entender sobre presupuestos admitidos para otras artes.

#### *El específico literario*

Cada expresión artística, hemos dicho, goza de un lenguaje propio. ¿Cuáles podrían ser los elementos que caracterizarán el lenguaje literario, sin los que una expresión escrita dejaría de llamarse obra literaria?

Existe una definición de obra pictórica a partir de la que podemos proponernos unos términos válidos para construir el concepto de lo que puede específicamente llamarse obra literaria.

Dice Maurice Denis que un cuadro «antes de ser un jarrón, un caballo, una mujer desnuda u otra anécdota cualquiera, es una superficie plana, cuadrada y recubierta de colores, según una disposición determinada». Es decir, que por ser una superficie plana, no debe de representar necesariamente volúmenes. Aquel caballo pintado no será más obra de arte cuanto más se parezca a un caballo de verdad, y respecto a las líneas y volúmenes que lo configuren, deberán estar acordes con el cuadrángulo que los contiene. Me estoy acordando ahora del «Muchacho del chaleco rojo» de Cézanne, cuyo largo brazo abarca el ángulo inferior del cuadro, abandonando

las proporciones naturales, para buscar su armonía plástica dentro del cuadrángulo que lo inscribe. Por eso mismo los paisajistas ponen y quitan árboles en la naturaleza que pintan, y Whister llegó a titular un retrato de su madre «Armonía en gris y negro», dándonos prueba de la importancia evocativa que para él tenían aquellos dos colores tratándose del retrato de su madre. «La materia poética está en el ánimo de todos —decía Croce—, sólo la expresión, o sea la forma, hace al poeta».

De manera análoga a como lo hace Maurice Denis con la pintura, podríamos establecer una definición de literatura en estos términos: una obra literaria, antes de ser un diálogo, un monólogo, una descripción, u otra anécdota cualquiera, es una sucesión de palabras, con un sonido fónico, un sentido literal y un sentido en el contexto, elementos que el escritor debe conjugar. En efecto, pues el escritor se halla, como el pintor, con gamas de palabras que deberá seleccionar, ritmos gramaticales, sintácticos, fónicos, con los que construir su obra, a través de los que él decidirá su propia invención del estilo. La orquestación de estos elementos formales es la que hallará su funcionalidad en éste o aqué contenido, sin perder su prioridad formal por ser este elemento sensitivo el que se encuentra en relación más directa con el lenguaje artístico, más que el contenido afectivo o anécdota. Es más: en la forma misma podría encontrarse el contenido y última razón de la creación literaria, de la misma manera que este «arte del tiempo» podría no requerir otro protagonista que la relación del transcurso mismo del tiempo físico como protagonista último de una acción, como nos podría demostrar Joyce, en su *Ulyses*. Y este es el signo que viene orientando las literaturas de nuestro tiempo, de las que voy a traer brevemente algunas características que las definan en los términos que nos ocupan.

## SEGUNDA PARTE: CAMINOS

*Muerte del «personaje»*

Hace no muchos años no se concebía un relato que se preciara de serlo que no contuviera un sólido personaje bien definido y con nombre y apellido, que soportara el peso de la acción, pues nada interesaba muchas veces a lectores y autores como trazar un «carácter» con todos los matices de su personal «aventura». Eran otros tiempos, marcados por el signo del apogeo del individuo. No podría por menos que apasionar a los lectores de antaño estos redondos personajes, inmersos en un mundo donde el apellido, el título nobiliario, la propiedad privada y las herencias de lo que la Nobleza ha dado en llamar «Nobleza», era el más alto timbre de gloria. En aquellas burguesías y aristocracias crecieron Bovarys, Karamazofs, Quijotes, Faustos, Don Juanes y Hamlets.

De otra manera muy distinta viene sucediendo en nuestra sociedad, de un tiempo a esta parte. El individuo omnipotente, cada vez tiene menor cabida entre nosotros. Podríamos decir que el apogeo del individuo ha muerto. Fulano de Tal ha sido sustituido por el «hombre» con el signo de nuestros tiempos democratizados y socializados, e incluso su aventura novelera ha sido sustituida por la belleza del lenguaje y la carpitenría que la sustenta, de manera que a veces ésta misma, como hemos dicho, protagoniza la obra literaria.

Desde el «héroe», la literatura ha ido derivando al protagonista callejero, y poco a poco, su rostro, su ocupación, su nombre ha ido desdibujándose hasta el punto de desaparecer. De manera que nuestras mejores novelas contemporáneas olvidan o desprecian incluso los nombres de sus protagonistas. ¿Quién recuerda el nombre del protagonista de «La Náusea» de Sartre, «El Túnel» de Sábato o «El Extranjero de Camús? Kafka, en «El Casti-

llo», nos pinta un hombre sin señas, ni identidad, ni rostro, ni familia, ni apellidos, y para que quede claro que nada tiene que ver con el personaje novelesco tradicional, al tiempo de nombrarle, le llama simplemente K. Faulkner, tanto desprecia la personalidad de su héroe, que en una de sus novelas le da el mismo nombre que a otro de sus personajes. Y Beckett cambia de nombre a uno de sus personajes a lo largo del relato.

*La intención sustituye a la «historia»*

¡Cuántas veces hemos equiparado la condición del novelista con la del narrador de historia! Se hallaba una mayor peripecia en lo truculento, lo curioso, lo intrigante o lo inverosímil de una anécdota y en ello radicaba su valor novelesco. ¿Cómo estaba escrito? Esto importaba menos. En nuestra historia de la literatura hay más de un siglo elogiado primordialmente por sólo estos valores. No debemos olvidar ciertas inmortalidades de la literatura española que no pasaron de una discreta corrección estilística: los Alarcón, Valera, etc., narraban fundamentalmente «historia». Y en esas meras anécdotas se agotaba toda la razón de ser de la literatura, toda su profundidad. Para que fuera un buen relato, sólo debía tener una cualidad formal: estar de tal manera escrito, que sus peripecias parecieran vividas, reales, a la manera de como se exigía a la pintura tradicional que el caballo de un cuadro se pareciera lo más posible a un caballo de verdad, importando esto sobre todo, no la forma, las líneas, las gamas, la pincelada, el conjunto, etc. De manera que tal orden lineal de acontecimientos, tal tectónica de presentaciones y resoluciones, tal curva regular de la intriga, iban configurados por la razón última de una mente en la búsqueda de un universo estable, descifrable, y ordenable, en el que no se ponía en tela de juicio la coherencia del mudo, de la sociedad, del individuo.



Fue a partir de Flaubert cuando comenzó a tambalearse el sistema de valores. De Proust a Beckett, pasando por Faulkner, se aprecia la disgregación del valor de la intriga novelesca, y el armazón del relato queda sustituido por peripecias de otra índole. La anécdota es menos imperiosa cada vez para el novelista y «contar» queda encaminado a otras metas. Y con haber desaparecido el personaje tradicional y su «historia» no ha menguado la ausencia del hombre en la literatura, sino que se ha potenciado en contextos más variados y a niveles diversos. Sólo que la aventura, las pasiones, los acontecimientos, han tomado nuevos caminos. Las historias muchas veces se quiebran, se desvanecen para volver a aparecer en función de nuevas arquitecturas, en la búsqueda de «templos» mentales, como sucede en Proust, mientras que en algunos relatos de Faulkner se desarticula la cronología para disolver unas historias en otras y recuperarlas por vías mentales de asociación, potenciadas por nuevos tonos y sensaciones. Para Beckett la peripecia está, muchas veces, puesta en entredicho por la continua contradicción de los términos. La tectónica de la «historia» ha comenzado a ser de carácter incierto, malévolo: por lo que podemos decir que en la trama y acción de estas novelas de nuevo signo suceden cosas importantes para un lector con ojos nuevos y de mayor comprensión del complejo universo que le rodea.

#### *Nacimiento del juego del tiempo*

La literatura frente a las artes plásticas se sitúa entre las artes del tiempo, juntamente con la música, de cuyo tiempo se diferencia en que el de ésta se halla metido en el papel pautado, mientras que el de un relato es un tiempo elástico, dependiente de la duración de la lectura, que varía con el individuo. Esto en cuanto al tiempo como sucesión real. Como ficción, hasta nuestro siglo, el único ejercicio sobre el

tiempo era el de condensación. En breves minutos se sucedían años, en un relato. Pero con la introspección mental, a raíz de la nueva ciencia de la Psicología, se reflexiona acerca de nuevos fenómenos mentales relacionados con el tiempo: el tiempo humano en el cerebro siempre se desarrolla en un eterno presente, tanto lo pasado es traído al presente, como se avanza futuros de lo ensñado. Y este juego del juego de la mente, un tiempo netamente «humano», se ha incorporado al relato de los últimos tiempos, no sólo por sus vueltas al pasado y las rupturas de la cronología, tan típicas en la literatura contemporánea, sino por haberse llegado a elevar el tiempo a la categoría de «personaje» relevante en la organización y arquitectura misma del relato.

Por todo ello, el tiempo literario tradicional, se halla hoy cercenado, retorcido, reiterado, como el de la misma mente. En la temporalidad del relato, no fluye como el de antaño, por un cauce unívoco. Esto desconcierta a más de un lector a lo clásico, deformado por la obra tradicional, donde se establece un orden lógico y cronológico, cuando hoy día, en muchos asuntos literarios, el único orden establecido es el «desorden» de lo narrado, no aspirándose a otra realidad que no sea la de la lectura. El autor, al narrar de esta manera, invita al lector a participar en su obra, de forma que de receptor, salte a ser autor también, ofreciéndole una opción creativa, una participación en una obra no cerrada sobre sí misma, no completamente acabada, no propuesta por una deidad llamada autor, que todo lo sabe y todo lo dice, sino a nivel de colaborador, de coautor de la obra de arte propuesta a la contemplación de la lectura.

#### *Alteraciones de la descripción*

Se han aceptado hasta la fecha, como de máximo valor descriptivo, las obras de realismos y naturalismos, estable-

ciendo unos criterios fijos e inviolables que el crítico aplica a la literatura contemporánea, de los que emanan tantas malas avenencias entre autor y crítico. La descripción en Balzac tenía una funcionalidad peculiar: mostrar, hacer ver, definir el decorado para una acción, contemplar la psicología, posición social y afinidades del personaje con su mundo. En suma, se proponía un universo estable, lógico, determinado e inmóvil, que establecía una sólida referencia a la verosimilitud de los movimientos, las actitudes, los gestos y los diálogos, es decir, la narración misma: el decorado establecía una relación directa con el personaje.

Pero lo que entonces era el marco apropiado y útil para contener la acción, ha variado con el tiempo, hasta constituirse, muchas veces, en nuestras novelas, en el drama mismo de lo narrado, no en un medio de preestablecer una realidad funcional, sino en la rea-

lidad creadora misma. Este cambio de óptica, en las descripciones, nos las dejan desenfocadas. A nosotros, que en ellas no vimos nunca antes más que el afán del autor por mostrarnos las cosas, ante tal cambio de intención, se nos desfiguran, adquieren un volumen y un significado desconcertantes. Las referencias, los planos y volúmenes, las intenciones, abandonan la estabilidad del mundo tradicional para comenzar a contradecirse, a destruirse en un universo inestable y paradójico, y a confundir su realidad tradicional con la onírica, en un movimiento que agota en sí mismo su significado, sin trascender, muchas veces, a otra anécdota. Para el veterano lector de realismo, resulta exasperante: es que la fatalidad del mundo le llega por vía de una manera de expresión distinta a la del relato directo de la historia donde se mostraban fatalidades. En un siglo han cambiado muchas cosas.

Esta ponencia fue leída por su autor en el I Congreso de Escritores en Almería.