

*Técnica y humanidad* de la estilística  
«Dámaso Alonso y la crítica contemporánea»  
de Juan Luis Alborg: Presentación  
y primera exégesis de un inédito

Technique and Humanity of Stylistics, “Dámaso Alonso and Contemporary Criticism”, by Juan Luis Alborg:  
Presentation and First Exegesis of an Unpublished Text

Francisco Estévez

Universidad de Málaga, España  
festevez@uma.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3134-2364>

#### RESUMEN

El presente trabajo pondera la posición crítica y el pensamiento de Juan Luis Alborg sobre la Teoría Literaria, expresada fundamentalmente en su extensa monografía *Sobre crítica y críticos* (1991), para lo cual se detendrá en un texto suyo anterior, inédito en español, sobre la estilística a través del aporte principal de Dámaso Alonso. Las siguientes páginas, pues, contextualizan y exponen de modo analítico las claves de la conferencia «Dámaso Alonso y la crítica contemporánea» (1974), e introducen su primera edición en español, donde el historiador subraya la técnica y humanidad del gran teórico español al contrastarla con la teoría europea en sus fundamentales movimientos críticos del siglo XX. Esta conferencia se configura como un precedente principal para comprender el amplio volumen citado de Alborg sobre la crítica, que constituye una de las reflexiones más incisivas dentro del hispanismo sobre las distintas direcciones teóricas de la teoría occidental en la pasada centuria.

**Palabras Clave:** Dámaso Alonso; Juan Luis Alborg; estilística; crítica literaria; teoría de la literatura.

#### ABSTRACT

The present study ponders Juan Luis Alborg’s critical position and thought on Literary Theory, fundamentally expressed in his extensive monograph *Sobre crítica y críticos* (1991), for which he will dwell on an earlier text of his, an unpublished in Spanish, on stylistics through the seminal contribution of Dámaso Alonso. The following pages, then, will contextualize and analytically expose the keys of the conference «Dámaso Alonso y la crítica contemporánea» (1974), and will introduce its first edition in Spanish, where the historian of literature underlines the technique and humanity of the great Spanish theoretician by comparing it with European theory in its fundamental critical movements of the 20th century. This conference is configured as a major precedent for understanding Alborg’s extensive volume on criticism, which constitutes one of the most incisive reflections within Hispanism on the diverse theoretical trajectories that occurred in Western theory in the last century.

**Keywords:** Dámaso Alonso; Juan Luis Alborg; Stylistics; Literary Criticism; Theory of Literature.

Recibido: 30/03/2023. Aceptado: 05/10/2023. Publicado: 14/03/2025.

**Cómo citar este artículo / Citation:** Estévez, Francisco. 2024. «Técnica y humanidad de la estilística “Dámaso Alonso y la crítica contemporánea” de Juan Luis Alborg: Presentación y primera exégesis de un inédito», *Revista de Literatura*, 86 (172): e43. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2024.02.043>

## 1. PRELIMINAR: EN TORNO A LA CRÍTICA LITERARIA

Una síntesis principal de la crítica literaria contemporánea se da en la amplia labor realizada por Juan Luis Alborg en la segunda mitad del siglo XX, que, junto al desarrollo teórico de su *Historia de la Literatura*, como complemento publicó en su último volumen dedicado a la Teoría. Una contribución que no ha gozado ni de la repercusión merecida ni del diálogo al que invita, salvada alguna notable excepción que confirma regla (Baena 2023). Sin embargo, en esta voluminosa publicación, *Sobre crítica y críticos*<sup>1</sup>, de 1991, y más de mil páginas, Alborg planteó una revisión dialéctica y una discusión avanzada de todos los grandes movimientos teóricos que transitaron el vuelco paulatino de la percepción crítica de la Literatura durante el complejo siglo XX; *años bárbaros* de la Teoría, por seguir una conocida acuñación (Asensi 2006), si bien restringida a un periodo de tiempo todavía más estrecho que bien pudiéramos extrapolar casi a toda la centuria. Como fuere, amén de ser el necesario «paréntesis teórico» (por utilizar sus propias palabras) que precisaba su ambicioso proyecto, finalmente inconcluso –la *Historia de la Literatura Española*–, su extenso ensayo sobre la crítica y los críticos se ha convertido con el tiempo en una gran monografía, no exenta de ironía, de un conocimiento pormenorizado acerca de los caminos críticos nacionales e internacionales, y también de la evolución de los estudios teóricos de la literatura hasta el tiempo de la redacción del volumen. Sin embargo, como hemos apuntado, este gran trabajo no ha recibido la proyección que otros textos semejantes han convalidado (Ruiz 1992, 291-297).

Como precedente fundacional y digna muestra que anuncia ese gran volumen, introducimos en esta contribución su aporte inédito «Dámaso Alonso y la crítica contemporánea», que solo apareció en inglés en 1974 con el título «Dámaso Alonso and Contemporary Criticism» (307-318); se trata de un texto mecanografiado con pocas anotaciones manuscritas. En la cuestión textual, el escrito presenta tres borradores que apenas difieren en su contenido, ciñéndose las variantes a ciertos elementos estilísticos y algunas preferencias sintácticas que solo matizan frases y en poco afectan a lo demás; de modo que a los efectos hermenéuticos que abordamos, se puede prescindir de estos matices. La tercera y definitiva versión, la enviada por el propio Alborg al volumen editado en inglés, es obviamente la que reproducimos en la segunda parte de esta contribución, manteniendo la voluntad del propio autor en relación a su envío final.

Resultaba ineludible el encuentro crítico entre el reconocido historiógrafo de la Literatura Española y el gran maestro español de la Estilística, cuyo legado ha suscitado permanentemente un reconocimiento filológico en sus estudios (recordemos en este propósito *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, de 1950, entre otros textos). Por

<sup>1</sup> Alborg, Juan Luis. 1991. *Sobre crítica y críticos: Historia de la literatura española; Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia*, Madrid: Gredos. El Legado Alborg custodiado por la Universidad de Málaga contiene faxes del propio Alborg donde desvela los «malos ratos», en la trastienda editorial, que le produjo el retraso en la edición del volumen; y, a su vez, desvela cierto carácter irónico, en algunos instantes, pero también la íntima necesidad de su redacción para justificar y dar razón a todo lo que entró y dejó de entrar en su reconocida *Historia de la Literatura*.

ello, consideramos hoy a Dámaso Alonso no solo un clásico mayor de la crítica literaria contemporánea en España, sino, igualmente, el iniciador e introductor de la estilística en España que, en su momento, adquiriría nombre propio como «Crítica estilística» en el contexto de la entonces llamada «Ciencia de la Literatura»; y todo ello con ascendencia de Benedetto Croce y los fundamentos alemanes de Helmut Haztfeld o Karl Vossler<sup>2</sup>. Desde estas perspectivas, las vertebraciones de los estudios críticos de Dámaso Alonso fijan su interés en el lenguaje literario, en los modos neorretóricos y en la canalización a través de la comunicación espiritual que representa la literatura, así como la expresión de ideas y sentimientos. Por otra parte, esta perspectiva en el terreno textual, es precedente, y con el tiempo se aproximó a las formas estructuralistas, de amplio dominio posterior a la estilística, y a sus consecuciones en el posestructuralismo y el análisis semiótico, o en el cultural del discurso, que también centran su papel en la lengua creativa y las distintas formas de su realización en los géneros literarios. Sin embargo, la riqueza analítica y las particularidades estilísticas propiciadas por Dámaso Alonso hacen de ella un núcleo original y permiten un reflejo de los movimientos teóricos europeos. No solo se interesó por la literatura del Siglo de Oro y por la poesía contemporánea, sino que su atención asimismo derivó a cuestiones históricas, culturales, de recepción, y todo ello con una fuerte conciencia de lo que representa el contexto y los circuitos por donde transita la literatura. Por ello, sus estudios históricos sobre la literatura imbricados en las corrientes críticas contemporáneas conforman el núcleo de interés sobre el que incide Juan Luis Alborg en el texto que presentamos, cuyos comentarios revisten una plena empatía con las ideas literarias de Dámaso Alonso y una notable claridad en la exposición de las concomitancias que tiene con el maestro español de la estilística.

Por otra parte, la revisión, clasificación y estudio del amplio legado de Alborg, que abarca desde su biblioteca hasta su archivo personal<sup>3</sup>, permite, desde 2017, empezar a concretar una valoración justa del gran esfuerzo que realizó durante décadas y, que, no obstante, solo ahora está siendo revelado en profundidad y en sus concreciones biográficas. Los estudios y las aportaciones del proyecto citado constituyen una nueva hornada de trabajos que atienden sin prejuicios y con el rigor necesario a la visión crítica del historiador, completando un relieve más exacto de su personalidad crítica y de otras de sus facetas docentes menos conocidas de su labor universitaria. También, entre estas facetas, se encuentra su interés por el teatro y el cine, que alberga el ensayo *Talía y su sombra*, donde reflexiona sobre las relaciones entre la dramatización y la cinematografía (Malpartida Tirado 2021); al tiempo descubrimos en Alborg a un latinista, pionero de los estudios de humanismo latino del Renacimiento español (Macías Villalobos 2022). A la estela de las investigaciones mencionadas, se suma la presente publicación con la edición inédita de la conferencia sobre Dámaso Alonso<sup>4</sup>.

## 2. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LA CONFERENCIA «DÁMASO ALONSO Y LA CRÍTICA CONTEMPORÁNEA» (1974)

La conferencia que tratamos de Juan Luis Alborg sobre Dámaso Alonso fue redactada no antes de 1970, según las referencias y notas incluidas en el propio texto, y tampoco después de 1974, cuando, una vez traducida al inglés se incluye como artículo del dossier-homenaje a Dámaso Alonso publicado en Estados Unidos que, habiendo sido

<sup>2</sup> Considérense las hipótesis planteadas en «Formalismo e Historicismo: una falacia arqueológica» por Rodríguez (1984, 29-51).

<sup>3</sup> En el Proyecto I + D + i del Plan Andaluz de Investigación FEDER citado arriba.

<sup>4</sup> La sensibilidad de Dámaso Alonso mostraba cierta oposición al uso de la palabra «conferencia» (Alonso, 1950a, 14).

publicado en revista científica, por otra parte, no gozó de una óptima circulación en España. En el legado de Alborg, cedido a la Universidad de Málaga, como hacemos constar, se encuentran las tres copias mecanografiadas mencionadas con firma del autor y bajo el sello institucional de Purdue University, donde nuestro historiógrafo impartió docencia desde 1960 hasta 1977; posteriormente se trasladó a la Universidad de Indiana. En el citado legado se recoge, a su vez, una carta del editor, el hispanista Ivar Ivask, del 5 de febrero de 1974, con la entrega de las primeras pruebas de imprenta de su colaboración para que procediera a corregir las galeras. Visto anteriormente el contenido de la presente conferencia, importa destacar el conocimiento riguroso y el gran talento universitario del crítico levantino, con una brillante trayectoria que, en ocasiones, no ha estado exenta de crítica. Por nuestra parte, entendemos la encomiable voluntad de rigor con la que acomete su labor y la que ahora presentamos. Este texto, tributo al maestro Dámaso Alonso, aporta efectivamente un indiscutible entendimiento crítico del autor de *Poesía española* y una clara visión del quehacer teórico en el que el propio Alborg parece desear reflejarse.

El título «Damaso Alonso y la crítica contemporánea» destaca palpablemente la trascendencia en el hispanismo de Dámaso Alonso en todos los ámbitos críticos de nuestro tiempo. En el texto puede leerse, además de un compendio de su obra, consideraciones sobre la propia Escuela filológica de Dámaso Alonso en la perspectiva europea, pero también occidental, vista al trasluz de las corrientes críticas internacionales. Posiblemente, el discurso pudiera ser interpretado bajo un título alternativo, es decir, el que parece ser pensó en primer término el propio Alborg. Este título aparece como «Técnica y humanidad –técnica exigente y humanidad apasionada– en la obra crítica de Dámaso Alonso». Con ello es evidente la enorme aproximación y sincera afinidad que tenía con el maestro; pero se adelantó otro colaborador del citado homenaje realizado por la revista *Books Abroad*, de la Universidad de Oklahoma (el dossier tuvo participantes ilustres como Jorge Guillén, Elias R. Rivers o Gonzalo Sobejano, entre otros críticos). Estos nombres y sus reconocimientos venían igualmente a confirmar la propia distinción que don Dámaso había recibido pocos meses antes: fue nombrado miembro honorario de la Academia Mexicana de la Lengua el 29 de junio de 1973. De la misma forma, en fechas también anteriores se había dado inicio a la edición de las *Obras Completas* (1972-1993), y años atrás se publicó el conocido volumen *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, de 1970. Según es conocido en los círculos filológicos, desde ese tiempo se abrió una larga senda de edición de textos que trataban la obra y la personalidad crítica del gran teórico español. Por citar uno de los más recientes, recordamos el debido a Francisco Rico: «Dámaso Alonso ¿Quién como él?» en su libro de homenajes a grandes maestros con el título *Una larga lealtad* (2022).

En aquel contexto, el hispanismo estadounidense rindió un justo homenaje a Dámaso Alonso que entonces tuvo un valioso testimonio, en el número de *Cuadernos Hispanoamericanos*, en honor al maestro, con el artículo de Debicki que da cuenta de la intrahistoria que posibilitó primero un Simposio sobre Dámaso Alonso, del que es deudor el texto de Alborg, que califica como «denso e impresionante trabajo», y después de la selección de trabajos en la revista dedicada a la literatura extranjera contemporánea<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> «La reunión inicial de un simposio suele ser algo formal. Nada de eso, sin embargo, ocurrió aquella noche. La hospitalidad de los Ivask, su interés por las letras, y la magnífica biblioteca que nos rodeaba por todas partes contribuyeron a crear un ambiente propicio. Pero el que más creó la atmósfera fue el mismo don Dámaso. Recordando detalles de su vida y de su obra, relacionando acontecimientos vitales con asuntos literarios, preguntando a los concurrentes acerca de sus labores críticas y docentes, nos hizo a todos sentirnos parte de un solo mundo literario y humano, en el que se integraban nuestras personalidades, nuestra labor y nuestra tradición cultural», (Debicki 1973, 87-88).

La combinación mencionada que hemos antecedido, siguiendo al propio Alborg, en torno a la «técnica» y la «humanidad» de Dámaso Alonso, sin duda, pasado el tiempo, retrata factores filológicos y, así mismo, éticos que dan sobrada relevancia al *corpus* completo de la obra de Dámaso Alonso para la crítica contemporánea (Martínez Torrón 1987), como trata esta conferencia y, es de completo reconocimiento, para el pasado áureo de la literatura española. En relación con lo contemporáneo su análisis sobre el idioma de la literatura y las técnicas líricas contribuyeron a encontrar un significado primordial para su propia generación, involucrada en las ideas y formas que ya entonces eran reivindicadas de nuestro acervo creativo. Por otra parte, las claves estilísticas y, en ese sentido, su defensa de la propia intuición crítica y lectora convocaban un rasgo profundamente humano en lo relativo a la teoría literaria; a partir de estas observaciones hermenéuticas comprendemos mejor las claves acerca de lo inefable que siempre sostuvo sobre la literatura espiritual española. Se trata, pues, en toda su andadura crítica de una teorización que no estaba exenta de la propia personalidad del intérprete, de tal forma que el componente espiritual e intersubjetivo<sup>6</sup> destacara en la comunicación literaria, y ello unido a la necesidad de una educación estética para valorar y degustar la expresión lírica.

Años más tarde, en *Sobre crítica y críticos. Historia de la Literatura Española: Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia*, arriba citado, Alborg volverá a referir la propia estilística en sentido plural con citas que recuerdan este método desde las formas estructuralistas, al relacionarlo con Umberto Eco y Greimas y, más en concreto, con el pensamiento crítico de Dámaso Alonso (1991, 384); un valor de futuro para sus contribuciones, según escribe en la presente conferencia. Sin embargo, en las fechas de *Sobre crítica y críticos*, señala ya la diversidad, lo suprapersonal, distanciándose así del estructuralismo y acercándose aún más a fórmulas defendidas por Dámaso Alonso (1991, 384). Por ejemplo, escribe cómo toda obra contiene un sentido primordial, si bien en relación indisoluble con los aspectos lingüísticos. No obstante, una vez que declaró en la conferencia su proximidad al maestro, en este volumen, donde se ocupa sobre todo de la teoría internacional, cita en pocas ocasiones la estilística de Dámaso Alonso. Valora su lectura de Góngora y el gran legado para nuestra contemporaneidad que supo dar con esta recuperación, tanto como el idioma figurado que con brillante tino supo interpretar. Escribe Alborg: «Dámaso Alonso nos demostró una vez que Góngora no usaba metáforas distintas de los otros poetas clásicos: solo las multiplicaba. Pero a fuerza de multiplicación se acabó el renacimiento y vino el barroco» (Alborg 1991, 553). En lo referido a la metaforización estudiada por el maestro, detalla el hecho de que la metáfora crucial en su definición conforma «una imagen en la cual el elemento real (...) está implícito, tácito, meramente sugerido pero está» (Alborg 1991, 995). Sin duda, como en tantas otras ideas y conceptos, Dámaso Alonso, en todo lo sugerido por Alborg, y que hoy podemos concretar desde su concepción del lenguaje figurado, adelantaba ya los motivos del imaginario moderno, sobre todo en lo relativo a la forma interior y la forma exterior, según escribe Baena, *jugando con el más allá que se produce en la exterioridad y la subjetividad cuyo resultado no es sino la propia poesía* (Baena 2021, 199). Todo ello viene a dar cuenta de la complejidad que el propio Alborg señala si se pretende complicar el orbe teórico que explica la literatura; y aquí importa recordar la propia resistencia a la teoría que ya la precaución de Paul de Man explicitó en su conocida monografía *La resistencia a la teoría* (Man 1990, 666), en la medida que un exceso de elevación de los fines hace decaer la necesaria hermenéutica. De forma precedente el mismo Alborg sugiere esta idea y asimismo la subraya con el término «humanidad» que aplica a la obra crítica de Dámaso Alonso.

<sup>6</sup> José Luis Cano reseñó la *Antología de la poesía española de Edad Media* en el primer número de la revista *Ínsula*, de 1946, donde advertía ya del componente intersubjetivo por el cual Dámaso Alonso resultaba el primero de nuestros críticos en valorar la poesía merced a su certero gusto poético, (Estévez 2022, 75-77.)

Si en este volumen último de Alborg, según mencionábamos, las referencias a Dámaso Alonso no son abundantes, ello se debe probablemente a la consideración previa que con la conferencia que presentamos, dejó ya patente en torno al maestro y a la propia estilística española. A la vez, la conferencia no es ajena a los principales movimientos teóricos que se habían producido previamente a la fecha de su escritura en torno a 1973, como hemos visto arriba. Sobre ello, conforme la tradición teórica española se ha venido desarrollando, la estilística y la obra de Dámaso Alonso ha ocupado el lugar central, en parte revitalizada esta visión crítica por la gran revista del hispanismo *Ínsula*, según ya se ha estudiado (Pulido Tirado, 1990). No cabe duda que en ese tiempo alcanzó el maestro Dámaso Alonso grandes momentos de elevación de la crítica y de la teoría española, a la que contribuyó entonces con textos y libros tan emblemáticos como «Hacia un conocimiento científico de la obra poética» de 1950, o el mismo prólogo al libro de Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, y su reconocida *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, memorable trabajo que, como es sabido, continuará, ahora en colaboración con el citado Bousoño, en *Seis calas en la expresión literaria española* (1963). En España su influencia se ha extendido largos años y ello conviviendo con la entrada paulatina de las nuevas formas estructuralistas de la *Nouvelle critique*<sup>7</sup> que comenzaron una distinta dinámica lectora hasta un hoy definido por la encrucijada de corrientes críticas diversas. Pero, en ese tiempo, la estilística tuvo una general aceptación<sup>8</sup>, con muy pocas puntualizaciones que atendían más a la necesidad del tratamiento histórico de los temas literarios que a la propia forma. En este sentido, Alfonso Reyes tuvo algunas manifestaciones pioneras, cuando se integra en los círculos españoles gracias a Federico de Onís y al Centro de Estudios Históricos, en «El reverso de un libro. Memorias literarias» (1939, 228)<sup>9</sup>. Décadas después y ya prácticamente coetáneo a la redacción de la conferencia de Alborg, Lázaro Carreter mostrará igualmente su proximidad con Dámaso Alonso manifestando ideas sobre cierta distancia con los estudios posteriores de poética que refieren también conceptos similares desarrollados por Alborg en *Sobre crítica y críticos*:

Los españoles e hispanoamericanos, que contamos con una tradicional compatibilidad entre los estudios lingüísticos y los literarios establecida por la escuela de Menéndez Pidal, y que hemos conocido el auge de la Estilística idealista por obra de dos de sus más preclaros maestros, Dámaso Alonso y Amado Alonso, tal vez no estemos en condiciones de atribuir a esta nueva alianza entre la lingüística y la literatura los caracteres de auténtica revolución que tiene en el seno de las ciencias humanas. No obstante, debe advertirse que la moderna Poética y la Estilística que nos es familiar sólo tienen puntos tangenciales de contacto (1976, 11).

Por otra parte, en aquel contexto otro libro que ha de ser recordado y que está cercano, igualmente, a la conferencia que presentamos de Alborg, fue el *Significado actual del formalismo ruso*, que publicó Antonio García Berrio y que ya, junto a Lázaro y los estudios de poética, anunciaba interpretaciones paralelas e internacionales que, con posterioridad, asimismo abordaría Alborg en su amplio recorrido por la teoría y la crítica contemporánea en el volumen citado; nombres como Barthes, Todorov o Kristeva, entre tantos otros, ya creaban un horizonte que daría paso a periodos diferentes del dominio anterior de la estilística. Pero todo, en ciernes, se encontraba en el momento en el que el historiador de la literatura homenajea al maestro Dámaso Alonso en su conferencia; y él mismo deja

<sup>7</sup> Apúntese aquí las limitaciones observadas según las hipótesis de trabajo de Vicente Tuset Mayoral, (2015, 63-82).

<sup>8</sup> Urrutia 1976; Alvar 1977; Rodríguez 1984; Vázquez Medel 1987a y 1987b, entre otros trabajos.

<sup>9</sup> En *El deslinde. Prolegómenos a la Teoría Literaria* trataría Reyes dichas cuestiones con cierto detenimiento (1944).

entrever los horizontes hermenéuticos que asoman en el dintel del tiempo a la par que confirma líneas maestras de su propia formación y visiones críticas. Así pues, en la conferencia el autor no acomete tanto las formulaciones de la escuela estilística española, como la reivindicación de la historicidad imbricada en esos análisis formales. Sin duda, por parte de Alborg, un movimiento natural dada su propia formación de historiador y también una valoración vinculada a la historia de la poética ínsita en los propios trabajos que Dámaso Alonso había ido editando. De ahí que, en este ensamblaje, procure también acercarse a los datos biográficos que den luz al significado de las obras y en esa síntesis dialoga sobre esta cuestión con las tesis alejadas de ello del formalismo ruso, con Shklovski, y también con aportaciones coetáneas a la estilística que llegaban del *New criticism*. Su centralidad para valorar la crítica de Dámaso Alonso proviene especialmente del gran legado de la teoría alemana, debido especialmente a Karl Vossler, Helmut Hatzfeld y Leo Spitzer (Juaristi 2009), atendiendo tanto a los planteamientos sobre el idealismo y el arte del lenguaje como a los niveles de la psicología autorial de la creación literaria y el principio del *círculo filológico*; para, posteriormente, tratar a Jean Starobinski en lo relativo al «descentramiento creador», en la presentación de la propia obra crítica de Spitzer en 1970.

Todo ello redunda en el amplio conocimiento de la obra de Dámaso Alonso, con notas explicativas que van enriqueciendo su crítica; y para ello, Alborg también introduce matices freudianos, de cara a la exploración de la *forma interior*,<sup>10</sup> un gran avance crítico de la estilística sobre la que aún en la poética del imaginario y de los mundos posibles (Albaladejo 1998) se sigue trabajando. Aunque, según tratamos, Alborg, a lo largo de esta conferencia, manifiesta la necesidad de la perspectiva histórica y cita para ello los Coloquios celebrados en Cerisy La Salle, en Normandía, herederos del aura intelectual iniciada por Paul Desjardins en la abadía de Pontigny de Borgoña, para desembocar en una afinidad evidente, que más tarde desarrollará en *Sobre crítica y críticos*, con la escuela de Ginebra y las formas simbólicas traídas principalmente por Georges Poulet. Citamos a continuación una muestra sintética, pero representativa de esta proximidad con Poulet acerca asimismo de la necesidad de implicar el orbe histórico en la intelección, cuya categoría entiende que se da obviamente en la obra de Dámaso Alonso:

Dámaso Alonso, el técnico, rechazó la historia y proclamó la intemporalidad de la obra literaria; pero Dámaso Alonso, el crítico totalizador, ha recurrido a esa misma historia y biografía para explicarnos parcelas del Arcipreste, de Lope, de Quevedo; lo mismo, exactamente lo mismo que, después que él, están haciendo los estructuralistas más consecuentes –o más inconsecuentes–; acabamos de oír las palabras de Georges Poulet declarando su nueva alianza con la Historia.

De igual forma, sin que Alborg deje de valorar la señal estilística como herramienta válida, así como la intuición seleccionadora, entiende también, en correspondencia con planteamientos de Cesare Segre, que la literatura determina un acto de comunicación espiritual, de carácter intersubjetivo, que involucra fuertemente a los lectores y que está también en consonancia con las ideas de Serge Doubrovski y, en cierto sentido, con el pensamiento literario de Roland Barthes. La tentativa de Alborg para explicar la teoría de Dámaso Alonso da un paso más y desvela su interés en el valor estético de la obra, sin menoscabo de las estructuras lingüísticas, al servicio del sentido. Para Alborg, de una forma casi heurística, la crítica de Dámaso Alonso lleva en su seno el germen del futuro de la hermenéutica que habrá de llegar, de lo que se irá dando durante todo el resto del siglo XX y los comienzos del XXI, con el más puro afán de buscar el sentido pleno a la

<sup>10</sup> Véase, Antonio García Berrio *Forma interior. La creación poética de Claudio Rodríguez*, (1998).

literatura y no sin dificultades, como quería el maestro Dámaso Alonso explorando la forma interior y la forma exterior.

Alborg, en este sentido, construye al trasluz europeo la imagen de una crítica, la de Dámaso Alonso, que va transitando el tiempo, pero que nunca se desprende, como él mismo escribe, de su «técnica exigente y una humanidad apasionada», lo que concuerda con las características descritas por Gaspar Garrote Bernal (2015). No debe olvidarse en el hecho intelectual, en el proceso crítico, la dinámica vital, en correspondencia con las propias ideas de Alborg y las formulaciones teóricas de Pierre Bayard acerca de la psique humana y el proceso más o menos angustioso que experimental (2007). El desarrollo crítico y humano de Dámaso Alonso, donde hay que incluir su propia poesía, demuestra esas huellas de la historia y de la biografía, como un proceso, no exento de momentos angustiosos, y su religamiento con el devenir de las transformaciones externas.

Finalmente, tras las consideraciones expuestas, podemos concluir cómo, en el texto que presentamos, si seguimos el modelo confesional de Paul Valéry<sup>11</sup>, Juan Luis Alborg se manifiesta con un conocimiento verdaderamente lúcido e independiente, buscando que la propia teoría sea la realidad intelectual (*que la cosa misma sea la teoría*, escribía Goethe), que todo ello se cuide y que responda a un compromiso vivencial y existencial como el que desveló siempre Dámaso Alonso. Una razón, en este ensayo, por la que Alborg también da cuenta del ejemplar y sumo alcance que ha tenido sobre la crítica estilística la obra de Dámaso Alonso. Y, de esta forma, descubriendo una personalidad a la que homenajea, entiende todo el proceso investigador y existencial unido en lo literario, como una máxima pasión que tuvo el gran maestro. Por último, importa destacar el hecho de que con esta conferencia Juan Luis Alborg construyó el umbral de su gran volumen *Sobre crítica y críticos*, que, en los ensayos que hemos citado acerca de esta aportación, revelan la profundidad en el conocimiento de la teoría literaria que poseyó este insigne historiador de la literatura<sup>12</sup>.

### 3. TEXTO DE LA CONFERENCIA «DÁMASO ALONSO Y LA CRÍTICA CONTEMPORÁNEA» DE JUAN LUIS ALBORG

Juan L. Alborg, «Dámaso Alonso y la crítica contemporánea», Purdue University<sup>13</sup>.

Necesito comenzar pidiéndoles a ustedes excusas por lo modesto de mi contribución, y les ruego muy encarecidamente que no tomen estas palabras como una fórmula de modestia convencional; nunca tan sinceras como en estos momentos. El tema que he escogido, quizás un tanto irreflexivamente, requería una minuciosa preparación y un tiempo larguísimo, de que no he podido disponer: habría materia para un libro. Sin tiempo yo para rectificar mi imprudencia, solo el temor de que mi renuncia pudiera interpretarse como un desaire, me ha obligado a acudir a esta cita.

<sup>11</sup> Escribió Valéry en una de sus declaraciones: «Me disculpo por exponerme así ante vosotros, pero estimo que es más útil contar lo que se ha experimentado que simular un conocimiento independiente de cualquier observador. En verdad no hay teoría que no sea un fragmento, cuidadosamente preparado, de alguna autobiografía» (2022, 16).

<sup>12</sup> *Sobre crítica y críticos*, sin embargo, no siempre fue valorado, y tampoco en la enorme capacidad compilatoria crítica y teórica que supuso.

<sup>13</sup> La presente conferencia inédita se presenta en un momento de inicial estudio sobre la estilística de Dámaso Alonso, donde cabe citar entre otros, ya mencionados como el de Urrutia, los ensayos pioneros de Valerio Báez, *La estilística de Dámaso*, de (1972) y de Manuel Alvar, *La estilística de Dámaso Alonso* (1977).

La dificultad para abarcar convenientemente mi tema es doble: de un lado, la complejidad de la obra crítica de Dámaso Alonso; de otro, lo vasto y contradictorio que es el campo de la crítica contemporánea. Resulta incuestionable lo arduo de relacionar, aun siendo superficialmente, los nudos esenciales del primero con los vértices más representativos de lo que, más aún que un movimiento, es una desbordante marea. No me ha quedado otro recurso, sino servirme de un ejemplo del mismo maestro y tantear una aproximación mediante algunas pequeñas *calas*, con la esperanza de que lo desmayado de la imitación no alborote demasiado la paciencia de don Dámaso ni la de mis oyentes. Pero ni siquiera semejante aproximación *en plural* me ha sido posible; al cabo, no he podido medio acabar sino una sola pequeña *cala*: ella sola daba tanto de sí que no he tenido otro remedio que limitarme a ella y venir ante ustedes con una sola brizna de un estudio posible; casi con las manos vacías.

Un problema de capital importancia en la crítica de nuestro siglo es el de la *historia literaria*. Si hubiera de definirse con un denominador común la orientación de la crítica contemporánea, habría que escoger su repulsa de la *historia* en lo que esta había venido siendo desde los días del Romanticismo: atención a las circunstancias ambientales casi más que a las propias obras y explicación de estas por su trasfondo histórico, por los rasgos de la época, por el carácter nacional, por la psicología del autor; es decir, por causas extrínsecas a la obra misma. El rechazo de tal sistema arranca, por lo menos, desde el formalismo ruso y se prolonga hasta estos mismos instantes. A diferencia de lo acontecido con los fenómenos políticos o sociales, que sucedieron y pasaron, la obra literaria está ahí, abierta a nuestra atención; no tenemos que preguntarnos cómo fue, puesto que podemos comprobar directamente cómo es. Desde los mencionados formalistas rusos, pasando luego por el llamado «new criticism» americano, la estilística, el estructuralismo y la «nouvelle critique française», todos nos han puesto en guardia contra la «falacia biográfica»; la «falacia afectiva», es decir, la que confunde lo que el poema es con el efecto emotivo que provoca; la «falacia intelectualista» que considera el valor estético como cualidad subordinada al contenido científico o ideológico; la «falacia de la intención», que sitúa el verdadero significado de una obra literaria en los propósitos del autor, que el crítico, por tanto, debe descubrir. La investigación debe centrarse exclusivamente en el objeto literario; las relaciones, tradicionalmente admitidas, entre el autor y la obra, son hasta tal punto negadas, que los críticos más radicales de las nuevas tendencias, como Barthes, por ejemplo, no solo afirman, como ya hizo Eliot, que una historia de la literatura puede escribirse sin mencionar a los autores, sino que niegan toda importancia –casi puede decirse su existencia– al autor.

¿Qué lugar ocupa Dámaso Alonso en este problema? No antes, claro está, que los estructuralistas rusos ni que la escuela lingüística de Praga, pero sí anticipándose a los críticos de las últimas décadas, Dámaso Alonso lanza su condena contrala historia literaria tradicional en su libro básico *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, cuya primera edición es de 1950. Lo que primero rechaza nuestro autor es la confusión que provocan tales historias al mezclar en sus páginas –«vastas necrópolis», como las llama– las obras vivas y las de tercero y cuarto orden, «que allí se arrojan sin que nadie se cuide de presentarlas en su verdadera perspectiva»<sup>14</sup>. Podría pensarse que lo que Dámaso Alonso censura es esta confusión. Pero sus palabras, las palabras del estilista atentas al estudio del objeto literario en toda su inmediata realidad y pura presencia, se hacen enseguida más radicales y precisas:

<sup>14</sup> Suprimido de la primera versión mecanografiada la siguiente cita que ahonda en la desidia española: «En España –escribe– ha habido bastantes eruditos, pero apenas ha existido la crítica».

Las verdaderas obras literarias –dice– no pueden ser objeto de la historia (...). Es que el concepto de historia es equivocante, y en verdad no nos sirve, cuando lo aplicamos a la *historia de la literatura* o, en general, a *historia del arte*. Con arreglo a nuestra definición, la obra literaria (como la artística) es, por naturaleza, una permanencia cristalina, no hay en ella devenir. La obra de arte es eterna (...). La *Venus de Milo*, el *Partenón*, la *Iliada*, la *Divina Comedia*, el teatro de Shakespeare, el *Quijote*, presiden a los tiempos: no tienen historia, son inmutables, seres perfectos en sí mismos, y, en este sentido, en cierto modo participan de las cualidades de Dios. Su verdadero conocimiento no es, no puede ser, un conocimiento histórico (...). Una vez creada una poderosa intuición expresiva, permanece una, en esencia, aunque la intuición totalizadora impresiva pueda matizarse con los siglos. Una vez cerrada, la obra artística, inmutable, ve cómo ruge y se deshace a su lado el devenir histórico, fija ella como cristalina roca en medio de la corriente; nítida, cálida, permanencia, entre las vedijas de niebla fría que un horrible viento ajirona; ahistórica por naturaleza entre el fluir de la historia (1950a, 205-207).

Y rotula el párrafo siguiente con palabras que no precisan ya ser aclaradas: «No existe historia literaria: no existe historia del arte». Tales conceptos, con muy pequeñas variantes, pueden verse reproducidos en las páginas de cualquiera de los críticos de nuestros días.

Acerquémonos ahora al problema desde otra perspectiva. Rechazada ya por toda la crítica de nuestro siglo, desde que fuera formulada primeramente por los formalistas rusos, la dicotomía de *fondo y forma*, y sentado como dogma el concepto dinámico de correlación e integración entre ambos, lo que conduce a considerar la obra literaria en su unidad y su totalidad, Dámaso Alonso emprende sus estudios estilísticos mediante una doble vía de acceso: desde el significante al significado o desde este al significante. En su mencionado libro *Poesía Española* Dámaso Alonso nos ha ofrecido estudios ejemplares de ambos procedimientos, no sin advertirnos la mucho mayor dificultad que presenta la segunda vía de aproximación a la obra literaria. Pero el propio crítico nos advierte categóricamente en otro pasaje de su libro (página 126 de la 4.ª edición, que manejo) que «la estilística no podrá poseer de derecho, sino solo usurpar ese nombre, mientras se limite (como suele) a los estudios en la dirección desde el significante al significado». Al realizar su maravilloso estudio sobre la poesía de fray Luis de León, Dámaso Alonso ha emprendido el difícil, y necesario, camino que reclama: desde el significado al significante. Veamos por qué. Frente a Garcilaso –dice– «Fray Luis es de una enorme complejidad. Complejidad de raíces, complejidad de intenciones y complejidad de eficacia. No es solo su expresión lo que es individual: lo es también su mensaje». «Fray Luis [dice un poco más adelante] nos mueve con su palabra y por la magia de su palabra nos conmueve, altera nuestro mundo moral. Esta complejidad de su creación poética, esta huella humana en ella grabada, esta transcendencia de su arte, con relación al ámbito estrictamente estético, se ha fijado en expresión». Y después de efectuar una primera parte de su investigación sobre la *Profecía del Tajo* y la *Oda a la vida retirada* partiendo de la *forma exterior*, es decir, del significante al significado, Dámaso Alonso emprende la marcha opuesta para penetrar en el misterio poético de la *Oda a Salinas*. Pero la complejidad interior de fray Luis, expresada en la forma artística que se ha tenido que forjar para realizarse adecuadamente de manera integradora y totalizadora, ha exigido del crítico un imprescindible recorrido por la biografía del gran poeta y por la historia, y solo merced a lo conocida que ambas nos son en este caso, el recorrido ha sido breve. La razón última de este imprevisto viaje nos la explica Dámaso Alonso en la página 197: «una indagación científica debe ser vital, total». De hecho, toda la obra crítica de Dámaso Alonso, aun la más concentrada en el estudio de la forma exterior, camina en prodigioso equilibrio sobre esa delicada línea en que se funden ambas técnicas.

Pero sigamos persiguiendo nuestro objetivo. Para un estudio verdaderamente interno del significado, para captar su progresivo ajuste en el significante –dice Dámaso Alonso al hablar precisamente del conocimiento estilístico: *Tercer conocimiento de la forma poética* (413): «hay que partir [cito sus palabras] de datos a veces muy alejados: entran aquí los que poseemos acerca de la personalidad del creador, de su educación científica, de su educación literaria, de su vivir, de sus reacciones psicológicas frente al ambiente, etc.». «Pero, entiéndase bien [aclara], un estudio de la vida de determinado autor, o de su pensamiento, o de su educación literaria, solo será estilístico cuando se proponga como objeto el determinar cómo han ido a fraguar esos elementos en el significado de la obra». Un poco más adelante, y después de recordarnos que apenas si existen intentos de perseguir el significado desde una perspectiva interior, escribe: «Para ello el investigador literario deberá doblarse de psicólogo: habrá que clasificar y estudiar todos los elementos nutricios del espíritu del poeta, toda circunstancia que haya podido determinar en él una reacción, todas las actitudes por él adoptadas». Más, cómo alcanzar, –hemos de preguntarnos enseguida–, aquel primordial y último logro –el «estudio verdaderamente interno del significado»– y ¿cómo doblarse de psicólogo sin un estudio previo de la vida del autor y de su pensamiento científico y literario, de sus reacciones frente al ambiente, de toda circunstancia que haya podido afectarle, lo cual entraña a su vez un detenido examen de la historia?

El mismo volumen *Poesía Española* contiene un maravilloso estudio sobre Lope, cuyo primer apartado se titula «Lope humano»; y de nuevo nos preguntamos cómo podrían haber sido escritas estas hermosas páginas sin transitar previamente por la vida íntima del Fénix. Pero más adelante nos enteramos de que el «cuarto Lope», el «poeta filósofo», brotó por una reacción también muy humana que solo averiguamos a través de su biografía: le urgía a Lope vencer de algún modo a su rival Góngora, y puesto que este «complicaba con palabras», él sería un poeta filósofo y lo aturdiría con pensamientos como pozos.

Añadamos todavía un detalle más. La postrera faceta estudiada por Dámaso Alonso en ese denso estudio que todos hemos ponderado más de una vez sobre el autor del *Buscón*, se titula «Quevedo, español desilusionado»<sup>15</sup>; desilusionado, se nos dice enseguida, «ante las peculiares condiciones de España en el siglo en que vivió»; condiciones determinantes de toda una veta de la poesía de Quevedo, que no podemos indagar, es evidente, sino de la mano de la señora Clío. Parece innecesario preguntarnos ya cómo, sin referencia a la biografía y al mundo circundante hubiera podido Dámaso Alonso escribir esas bellísimas viñetas que se titulan «Tres poetas en desamparo» o los penetrantes comentarios sobre la «Poesía de Carmen Conde» o sobre «La poesía arraigada de Leopoldo Panero».

La obra, y solo la obra, debe ser el objeto de toda investigación literaria, la obra desligada del tiempo, de las circunstancias externas, de la persona –¡tan problemática!– del autor. Nos lo han exigido los formalistas rusos, el «new criticism» americano, la estilística, los estructuralistas de todos los matices, todos cuantos se cobijan bajo el ancho paraguas de la «nouvelle critique». Quizá piensen ahora mis oyentes<sup>16</sup> que por la fuerza natural de la argumentación voy a decir que la tarea crítica de Dámaso Alonso, el gran maestro de la Estilística, se ha quedado desconectada de la andadura general de la crítica contemporánea para reincidir en viejas prácticas. Pero sería absurdo –bien puede suponerse– que yo viniera aquí en esta ocasión, a denunciar palinodias de Dámaso Alonso o transitorias debilidades. Nos parece evidente que la crítica de nuestro siglo, desde el formalismo ruso para acá, ha reclamado la atención directa y primordial a la obra cumplida por una reacción insoslayable contra la erupción ociosa, el impresionismo caprichoso, el cómodo echar

<sup>15</sup> Dámaso Alonso, 1950a, 495-580.

<sup>16</sup> En anteriores versiones incluía: «; un poco maliciosamente.».

mano del marco olvidándose del lienzo, el historicismo problemático, la vana fraseología, que el propio Dámaso Alonso ha ridiculizado tan graciosamente sin más que reproducir algunas de las expresiones «más arregostadas al tópico». Ninguna de estas evasiones de la auténtica tarea crítica es ya posible. Pero ¿es igualmente posible el absoluto despego de la inteligencia y la mano que fraguó el poema, y de la tierra y los días que sostuvieron esa inteligencia y esa mano? La respuesta exige un breve recorrido para alcanzar el propósito de esta *cala*.

El balance, ya perfectamente posible, del formalismo ruso<sup>17</sup> nos permite ver que, fuera de algunos extremismos iniciales de la fase polémica, los formalistas no defendieron que la obra literaria pudiese ser estudiada como objeto absolutamente aislado al margen de toda perspectiva histórica; la obra, por el contrario, no puede ser arrancada de su contexto histórico-literario, porque la perspectiva histórica es indispensable para la comprensión del dinamismo literario. Víktor Shklovski, uno de los maestros de esta escuela, considera la «cualidad de divergencia» como la raíz de los valores artísticos, divergencia que se produce en el plano estético por la recreación y deformación de lo real; en el plano lingüístico por el apartamiento del uso lingüístico común; y en el de la dinámica literaria por el alejamiento de las normas artísticas dominantes. Pero todos estos alejamientos o cambios son imposibles de discernir fuera del previo conocimiento del proceso histórico y del emplazamiento, dentro de él, de la obra que se estudia, según el propio Shklovski tiene mucho cuidado en subrayar.

Vinográdov, otro de los maestros del formalismo, exige<sup>18</sup> el riguroso análisis inmanente y funcional de la obra. Pero admite enseguida que este análisis no puede ignorar ni el dinamismo del estilo individual del autor –entiéndase, del resto de sus obras–, ni el de su época, tanto en su mismo género como en otros géneros diferentes, pues solo este conocimiento le permite valorar la novedad y la función de las formas estilísticas que maneja. La obra literaria [afirma Vinográdov] no es solo un microcosmo, definido por su propio sistema de relaciones, sino un anillo en la sucesión de estilos artísticos; por lo que sincronía y diacronía tienen que completarse para el estudio del objeto literario.

De forma parecida, para Tyniánov, otro maestro formalista<sup>19</sup> que rechaza como el que más, la historia literaria tradicional con los vicios que ya conocemos. Para Tyniánov la evolución literaria se basa en la «sustitución de sistemas» dentro de los cuales cada elemento desempeña una función, cuyo examen es indispensable para el crítico. Y el estudio de esta función requiere a su vez, el análisis de otros sistemas y de las funciones de sus elementos, es decir, conocimiento de la historia literaria. «El estudio aislado de una obra [dice] no nos da seguridad de hablar correctamente de su construcción, ni siquiera de hablar de la construcción misma de la obra». En un ensayo programático sobre «Los problemas de los estudios literarios y lingüísticos»<sup>20</sup>, escrito conjuntamente por Tyniánov y Roman Jakobson, uno de los fundadores del Círculo Lingüístico de Praga, se analizan los problemas de la evolución literaria y de la correlación de la historia de la literatura con otras series históricas para acabar sosteniendo que el sincronismo puro es una ilusión, ya que «cada sistema sincrónico contiene su pasado y su futuro, que son elementos estructurales inseparables del sistema».

<sup>17</sup> Nota del autor: Para las teorías de los formalistas rusos aludidos en este y en los párrafos siguientes véase la colección de *textos* 1965. *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, París: Éditions du Seuil.

<sup>18</sup> En versión anterior incluye: «en su *Theorie de la Littérature*,».

<sup>19</sup> En versión anterior incluye: «dedicó a este tema un ensayo titulado *Sobre la evolución literaria*. Tyniánov».

<sup>20</sup> Nota del autor: Incluido en el volumen citado, en la nota anterior [42].

Al penetrar en los dominios del «new criticism» americano habría que matizar cuidadosamente. A partir de Eliot, que proclamó la abolición de la historicidad de la obra literaria, afirmando que «toda la literatura europea desde Homero tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo», los críticos americanos han subrayado la despersonalización del artista, la atención del poema y no al poeta, la condición de estructura autónoma de la obra literaria<sup>21</sup>, y por supuesto la imposibilidad de dissociar en la obra literaria forma y contenido.

Es posible que el tesón con que el «new criticism» ha proclamado la autonomía de la obra literaria y la necesidad de examinarla al microscopio como se estudia en un laboratorio un trozo de adoquín, no sea más que una reacción perfectamente explicable, y en buena parte necesaria, en un país de hipertrofiada preocupación sociológica, política, moral, cultural, pedagógica, utilitaria, donde a toda página escrita se le pedía –y creo que, en general, se le sigue pidiendo– el billete de su finalidad y de su eficacia. La pregunta nos llevaría a plantear toda una problemática de la cultura americana, que, naturalmente, no es posible aquí. Digamos tan solo, sin posibilidad tampoco de menciones concretas, que no todos los representantes del «new criticism» han rechazado con idéntica determinación la necesidad de tener en cuenta el emplazamiento histórico de una obra.<sup>22</sup> Wellek y Warren, que pertenecen a la recta observancia del «new criticism» dedican el último capítulo de su conocido libro, *Teoría literaria*, a los problemas de su historia. Pero en realidad se ocupan con preferencia de los problemas de escribirla, de las inmensas dificultades que ha de enfrentar y resolver quien se empeñe en esta tarea, pero sin negar la posibilidad, y la conveniencia, de crear una historia de la literatura como arte, aunque la consideren un ideal todavía remotísimo.

Entrando ya en el terreno de la Estilística no sería difícil probar que el gran maestro Vossler, aunque proclamaba, naturalmente, la necesidad del estudio riguroso de los textos, poseía un concepto amplio y filosófico del estilo y de la estilística; y así lo demuestra su elección de temas, generalmente grandes personalidades, estudiadas en el conjunto de su obra, o incluso épocas, con todas sus implicaciones institucionales<sup>23</sup>, circunstancias culturales y sociales, que, pare él, aunque representen elementos accesorios a la creación de la poesía, condicionan en buena parte esa creación. Sabido es, y no necesito insistir ante ustedes en este punto, que Vossler consideraba el lenguaje literario como expresión individual.

Conocida también sobradamente es la trayectoria crítica de Spitzer para que sea necesario demorarse en este punto. La orientación inicial de Spitzer, desarrollada en la mayoría de sus obras, es sustancialmente psicologista: «Una expresión lingüística particular – escribía el gran maestro austríaco– es, en suma, el reflejo y el espejo de una condición de espíritu particular». No interesa ahora a nuestro propósito examinar los procedimientos de investigación que sigue Spitzer para captar esa vivencia especial que determina en el artista la elección y disposición de sus elementos literarios. Digamos tan solo que la tarea crítica de Spitzer representa una dramática lucha –¿no es la misma que la de Dámaso Alonso?– entre su propósito de enfrentar la obra literaria como una descripción fenomenológica del lenguaje de un escritor, y los principios, reiteradamente expuestos, de dilucidar el misterio del proceso creador y de la personalidad del artista. En sus últimos escritos, Spitzer, consciente de esa contradicción, rechazó la estilística psicologista, que había cultivado durante

<sup>21</sup> Suprimido: «con su teoría del “correlativo objetivo”»

<sup>22</sup> Suprimido: «Cuando William Empson, por ejemplo, interpretó poemas del siglo XVII haciendo absoluta abstracción de todo conocimiento histórico, le fue relativamente fácil a Rosemund. Tuve que demostrar que muchas de sus interpretaciones eran insostenibles.»

<sup>23</sup> Suprimido: «formas y géneros literarios».

años, y que había incurrido en la «falacia biográfica» denunciada por el «new criticism» americano, y defendió que aunque el crítico hubiera conseguido relacionar un aspecto de la obra de un autor con una experiencia vivida, es imposible admitir que esa correspondencia contribuya a explicar la belleza artística del producto (la belleza no, podría objetársele al paso, pero quizá la obra sí, y sin la obra no hay belleza). En el extenso<sup>24</sup> estudio que precede a los *Etudes de Style* de Spitzer publicados en Francia en 1970, Jean Starobinski –y esto sí que importa para nuestro objeto– aclara que, si los «documentos» son lo bastantes reveladores para darnos una imagen verosímil de la personalidad empírica del autor, se hace posible valorar un nuevo *ecart*: aquel por el que la obra rebasa y transmuta los datos primitivos de la experiencia. En esta confrontación entre la obra y la vida psicológica se puede hacer patente el grado de invención, de propósito creador, de la metamorfosis conseguida. Importa –dice Starobinski– conocer al hombre y su existencia empírica, para saber a qué se opone la obra, cuál es su coeficiente de negación. El centro afectivo de la obra no coincide –o puede no coincidir– con el centro afectivo de la existencia empírica; la obra es un «descentramiento»; la psicología no aclarará directamente la obra misma; pero hará comprensible «el paso a la obra», y si no nos permite explicar la obra a partir de condiciones suficientes, nos hará presentir al menos las condiciones necesarias. Ante el descentramiento creador puede hablarnos del primer centro: del centro abandonado. ¿Es esto poco?, se pregunta Starobinski; es necesario –afirma– conocer a lo menos dos puntos para medir una distancia.

Incluso cuando Spitzer abandona su preocupación sicologista en el autor, proclama –y así fue siempre su método– la adivinación intuitiva, el privilegio del genio perspicaz, en el crítico; el conocimiento en estilística –dice– «es el fruto del talento, de la experiencia y de la fe». ¿No es esto –se pregunta Starobinski– poetizar la investigación, hacerla salir de la objetividad universal de la ciencia? Spitzer, que aborrecía los procedimientos mecánicos de investigación, que muchos creen aplicables al análisis de cualquier obra, afirmaba que el saber filosófico es un compuesto problemático en donde entran en contacto dialéctico el reconocimiento de la materialidad objetiva del texto y la cualidad única de una lectura siempre singular. Y así le vemos –dice Starobinski– insistir sobre la descripción *objetiva* de la estructura, pero sobre los aspectos *subjetivos* de la investigación. Nunca se pregunta: ¿qué es una estructura?, sino: ¿qué es comprender una estructura? Su metodología es la descripción de un camino del espíritu, no es una receta, un procedimiento, sino una reflexión de etapas progresivas, en que se avanza mediante tanteos en el camino hacia el texto, a medida que se va capturando el sentido total. Basta con esto. ¿No estamos oyendo aquí la voz del propio Dámaso Alonso, que rechaza despectivamente a los técnicos mecánicos del «puro cuentahílos», que proclama la necesidad imprescindible de una intuición inicial, que sostiene la diversidad de las vías de acceso a la obra literaria y describe del arduo caminar hacia el centro de la obra, nunca asida, sino por aproximación, en su último reducto, en ese centro que la convierte en criatura insustituible y única?

Quizás ahora, para ser rigurosamente justos, deberíamos detenernos en la reacción contra la estilística de Spitzer y de Dámaso Alonso motejada por algunos de «idealista»; reacción sostenida principalmente por investigadores ingleses y franceses: Charles Bruneau, R. L. Wagner, John Firth, Pierre Giraud, Charles Muller. Pero carecemos absolutamente de tiempo para semejante detención; sepamos –y es bastante – que existen, que pertenecen a la técnica del «puro cuentahílos», que su método rigurosamente estadístico puede aplicarse en igual medida a las *Soledades* de Góngora que a la cháchara de una portera. Hagamos tan solo una apresurada consideración. Algunos otros críticos, críticos de otras escuelas, técnicas y procedimientos, han tenido que precederles para hacer

<sup>24</sup> Suprimido: «y minucioso».

explicable y convincente que sean, por ejemplo, las *Soledades* y no la cháchara de una portera lo que se coloque frente a la inclemente computadora para pedirle cifras exactas y resultados matemáticos. Citemos una escalofriante sentencia de Aguiar e Silva a propósito de estos métodos: «Porcentajes, sumas, multiplicaciones, etc., alineados macizamente a propósito de un texto poético, pueden tener el mayor interés para la lingüística, pero apenas pueden enmascarar una forma de impotencia crítica ante el texto poético»<sup>25</sup>.

La crítica contemporánea evita, como la más grande herejía –ya lo hemos dicho– incurrir de algún modo en la «falacia biográfica». La vieja frase de Buffon, tan manoseada, «el estilo es el hombre», ha caído hoy en el mayor descrédito porque se la entiende como la efusión espontánea de una sensibilidad y un temperamento, y nada tan negado y combatido hoy como la ecuación entre el hombre que vive y la obra que produce. No obstante, Aguiar e Silva<sup>26</sup>, al estudiar este problema, ha puesto en claro que Buffon no pretendió afirmar que el estilo traduce el carácter del autor: «Su máxima –explica– significa que el estilo constituye algo inamovible en relación con el autor, algo que le pertenece específicamente, a diferencia de los hechos, de los acontecimientos y de los descubrimientos, que están fuera del hombre». «El estilo –define Aguiar– es la voluntad de exteriorizarse a través de medios elegidos». Y, sin embargo, el estilo, aún el más *voluntario*, ¿no traduce de alguna manera el carácter de su autor? ¿No existe un *acto* de estilo –se pregunta el mismo Aguiar– y, por tanto, un agente, un *ego* que genera, condiciona o determina el hecho de estilo? Los más radicales críticos de nuestros días, como sabemos, han pretendido la anulación completa del autor. Pero, fuera de estos utópicos extremismos, ningún crítico rechaza la personalidad creadora. Condenan, eso sí, por insuficientes, las viejas técnicas psicológicas, basadas en el impresionismo y la sola intuición, pero han llamado en su ayuda los conocimientos de la moderna psicología, y particularmente del psicoanálisis, que aplican hasta a los viejos autores, a quienes no pueden interrogar haciéndoles reposar cómodamente en una cama; tal, por ejemplo, es el caso de Barthes con Racine. Críticos como Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard, Charles Mauron, aplican el psicoanálisis a sus investigaciones para descubrir el carácter inconsciente de ciertos elementos estilísticos: obsesiones de palabras, de metáforas, etc. «De este modo [explica Aguiar] confluyen en la noción de estilo factores históricos, tradición retórica, géneros literarios, fuentes, influencias, etc., factores psíquicos y una finalidad estética». Citemos, sin embargo, de pasada, unas palabras a este respecto de Gerald Antoine en su comunicación de Cerisy-la-Salle, titulada *Estilística de las formas y estilística de los temas, o el estilístico frente a la antigua y a la nueva crítica*: «Los mantenedores de la nueva crítica [dice] apenas han desplazado el objetivo, al pedirle solamente sondear los poderes del inconsciente del hombre, de donde procede en una buena parte su comportamiento religioso, metafísico, afectivo, sexual, etc.»<sup>27</sup>.

Quizá se me objete que el estructuralismo, a cuyo «boom» estamos asistiendo, rechaza toda conexión con la psicología y con la historia. Nada más inexacto. Basta un pequeño recorrido –no podemos hacer otra cosa– de la mano de Aguiar<sup>28</sup> (a quién nunca agradeceremos bastante que haya tratado de poner un poco de orden en lo que comienza ya a ser un caos) para persuadirnos de este hecho. Un estructuralista como Jacques Derrida afirma que toda obra literaria constituye una estructura, «pero una estructura que expresa la odisea existencial del hombre, que se halla intencionalmente vinculada a la realidad, que

<sup>25</sup> Nota del autor: Vitor Manuel de Aguiar e Silva 1972, 452-453.

<sup>26</sup> Nota del autor: cit., 456-456.

<sup>27</sup> Nota del autor: Estas comunicaciones, leídas en el Centro Cultural Internacional de Cerisy-la-Salle en septiembre de 1966 bajo la dirección de Georges Poulet, han sido reunidas en el volumen *Les chemins actuels de la critique*, de 1967.

<sup>28</sup> Nota del autor: 471-472.

significa el mundo. Así se recupera el elemento existencial, la historia, la «fuerza» (en el sentido que Derrida da al vocablo), sin disolver ni siquiera minimizar la estructura. Todo signo exige *aliquid* a lo que sustituye y a lo que tiende; toda semiótica desemboca en una semántica». Jean Rousset escribe que «sólo hay forma aprensible donde se diseña un acuerdo o una relación, una línea de fuerzas, una figura asediante, una trama de presencias o de ecos, una red de convergencias; llamaré *estructuras* [dice] a esas constantes formales, a esas vinculaciones que revelan un estilo mental». «Así se funden inextricablemente [comenta Aguiar] estilo y visión del mundo, forma y experiencia vital, estructura y pensamiento». Serge Doubrovsky afirma que las estructuras de la obra literaria «no son entidades autónomas, sino actos intencionales, que se definen por una relación de trascendencia». No es solo Sartre; es Blanchot quien nos lo recuerda: «La negación sólo se puede realizar a partir de la realidad negada por ella. Comprender la literatura no puede ser restringirla a su literariedad; es articular su poder de negación a la totalidad de lo real que se revela en ella y a través de ella»

Aguiar ha puesto de relieve en su libro que ni los popes del estructuralismo han rechazado la abolición de la perspectiva histórica, y cita textos inequívocos de Levi Straus y de Barthes. Tzvetan Todorov [informa igualmente Aguiar] al exponer recientemente el programa de una poética estructural, enuncia como postulado básico la colaboración indispensable de sincronía y diacronía para entender las metamorfosis de lo literario, que son a su vez base de toda crítica: «Sólo al nivel de las estructuras –dice– se puede describir la evolución literaria; el conocimiento de las estructuras no sólo no impide el conocimiento de la evolución, sino que constituye la única vía disponible para abordar la evolución».

Permítasenos ensanchar un poco por nuestra cuenta este recorrido. Serge Doubrovsky, en una comunicación titulada «Crítica y existencia», leída en 1966 en los mencionados coloquios de Cerisy-la-Salle, después de examinar las exigencias de la última crítica, escribe:

El libro que se mantuviese absolutamente solo, el lenguaje desprendido de todo, que se hablara a sí mismo en el desierto del ser y de la historia, son simples mitos del pensamiento moderno, por los que intenta justamente sustraerse a su ser histórico [...] La verdadera crítica, so pena de mutilarse sin compensación, es, por consiguiente, la del sentido pleno, no la de la forma vacía; la que articula las relaciones que mantienen las palabras entre sí con las relaciones que sostienen con los hombres y las cosas; en resumen, con ese esfuerzo ambicioso y nunca acabado para restituir y describir, en su propio lenguaje, el del concepto, la totalidad de lo vivido, parlante y silenciosa, dada y oculta en la obra<sup>29</sup>.

En el mismo coloquio Jacques Roger leyó una comunicación titulada «Lectura de los textos e historia de las ideas» (1968, 10-18), que es un dolor no poder reproducir completamente aquí, porque es la más abierta defensa del papel que el sustrato humano, en toda su difícil complejidad, y el histórico desempeñan en la creación de una obra literaria. Roger rechaza todas las corruptelas de los viejos métodos historicistas y exige a su vez todo el rigor de nuevas técnicas, pero proclama la realidad inapelable de la raíz histórica: «La historia [dice] no produce la obra, pero la alimenta; la obra no está por la historia, pero está en la historia [...]. No es posible cualquier obra [añade] en cualquier momento de la historia». Por lo demás –aclara– ninguna obra es necesaria; luego requiere el encuentro dialéctico entre un autor y un mundo exterior, aunque no sea más que un mundo de signos.

<sup>29</sup> Suprimido: «El espesor del significado frecuenta la transparencia del signo, como la opacidad de lo real puebla la transparencia de la conciencia» (Doubrovsky 1980).

Pero quizá nada tan rotundo como las palabras con que cerró el coloquio y resumió sus conclusiones el organizador Georges Poulet, cuyo testimonio no se podrá recusar: «Merece destacarse [dice] que la crítica de hoy, incluso la crítica estructuralista (Genette 1967) no se muestra de ningún modo hostil a la historia, a todas las formas de la historia». Y más abajo: «Una historia de la imaginación, una historia de los sentimientos, una historia de la consciencia, he aquí otras tantas actividades que nos parece deber servir poderosamente al desarrollo de la crítica moderna, y lo mismo ocurre con la estilística e incluso con la historia literaria, en la medida en que ésta consiente en refrescar o renovar sus métodos de investigación» (Poulet 1969, 316).

Cerremos ya –es imprescindible– este esquemático recorrido y regresemos a nuestro punto de partida. La crítica contemporánea –y consiguientemente la que ya algunos llaman la «nouvelle nouvelle critique» para distinguirla de la simplemente «nouvelle» porque ahora andamos muy de prisa– salvo excepciones –ya lo hemos dicho– de utópico extremismo, ha reclamado unas exigencias sustanciales para el estudio de la obra literaria: la atención a la obra misma; el convencimiento de que el verdadero escritor que el crítico puede invocar no es aquel que es la verdad de la obra, sino que tiene su verdad en la obra; la negación del historicismo y del psicologismo como causas genéticas de la obra literaria; la aceptación de la obra como un mundo cerrado, autónomo, del cual la crítica no tiene que descubrir su verdad sino su validez, entiéndase su coherencia; y, en conjunto, la sustitución de todo impresionismo subjetivo por técnicas de investigación cada día más objetivas y rigurosas.

Si atentos a estas exigencias y a este instrumental recorreremos ahora las páginas de Dámaso Alonso nos encontramos con que su tarea crítica ha venido sirviéndose de ellos, desde hace veinticinco, treinta, casi cuarenta años. Dámaso Alonso, el técnico, rechazó la historia y proclamó la intemporalidad de la obra literaria; pero Dámaso Alonso, el crítico totalizador, ha recurrido a esa misma historia y a la biografía para explicarnos parcelas del Arcipreste, de Lope, de Quevedo; lo mismo, exactamente lo mismo que, después que él, están haciendo los estructuralistas más consecuentes –o más inconsecuentes–; acabamos de oír las palabras de Georges Poulet declarando su nueva alianza con la Historia.

Así mismo, desde hace veinticinco, treinta años, Dámaso Alonso ha sostenido la necesidad de una intuición inicial, llevada a cabo por el lector, pero que descubre el camino de acceso en el crítico para conquistar el postrer reducto de la obra literaria, porque las tácticas de asalto son diversas y solo la intuición puede escoger la más eficaz. Esa intuición ha sido momentáneamente rechazada, con desdén, como peligrosamente subjetiva, por los cultivadores del método estadístico –los hemos mencionado–. Pero he aquí en las primeras páginas de una obra capital de la crítica última, *Forme et signification*, Jean Rousset afirma que el instrumento crítico no debe nunca preexistir al análisis (1962, 12). El lector debe quedar disponible, pero siempre alerta a los estímulos, hasta que surja la señal estilística, el hecho de estructura imprevisto y revelador, «porque las vías de acceso [dice] son tan libres y diversas como puede ser la invención del escritor». Helen Tuzet llega incluso a admitir como legítima la arbitrariedad de esa intuición seleccionadora: «Toda investigación verdaderamente nueva – dice – supone una hipótesis de trabajo, por consiguiente, un cierto prejuicio». Pero oigamos unas palabras mucho más categóricas. Prologando un estudio de Gerard Genette, titulado *Estructuralismo y crítica literaria*<sup>30</sup>, Alfredo Piva escribe: «La actividad crítica es una recreación. Contrariamente a lo que ocurre con el lenguaje científico, la elección del nivel en el que va a trabajar el crítico estructuralista no permite, en ningún momento, olvidar la *ecuación personal*» (1967, 8). Y cita en su apoyo unas palabras

<sup>30</sup> Nota del autor: *Estructuralismo y crítica literaria*, Editorial Universitaria de Córdoba (Argentina), 1967, 8.

de Jean Starobinski en su libro *Les directions nouvelles de la recherche critique*: «Es al contacto con mi interrogación cuando las estructuras se manifiestan y se hacen sensibles dentro de un texto desde hace mucho fijado sobre la página del libro»; y añade: «los diversos tipos de lectura eligen y ponen de relieve estructuras preferenciales» (1964, 122).

Veamos todavía otros testimonios: este primero de Cesare Segre en su libro de 1969 *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*. En el capítulo 2, titulado «La síntesis estilística», escribe (nos va a parecer que estamos oyendo al propio Dámaso Alonso):

No admito que la estructura de la obra literaria pueda ser abordada en todos sus aspectos particulares; el crítico deberá siempre escoger los elementos que le parezcan más significativos, en una palabra, no pretenderá jamás examinar todas las funciones de todos los elementos de la obra. En consecuencia, las estructuras puestas a la luz serán siempre *estructuras preferenciales*, condicionadas por el punto de vista y la curiosidad del crítico, con lo que el rostro de la obra no dejará de ser ambiguo. El crítico, en otras palabras, podrá obtener, afinando sus métodos, victorias cada vez más numerosas, pero debe estar preparado para muchos, inevitables fracasos. La obra de arte, como todo acto de espíritu, se presenta con confines claros pero con un contenido inapresable. El modelo propuesto por el crítico no podrá ser más que una aproximación<sup>31</sup>.

Oigamos ahora a Serge Doubrovski en su bien conocido libro *Pourquoi la nouvelle critique*: «Toda lectura de Racine [dice citando a su vez a Barthes], por impersonal que se comprometa a ser, es un proyecto. Y ¿cómo podría ser de otro modo?», dice Doubrovski. Si toda crítica implica la utilización de un sistema de referencias, este sistema, a su vez, implica una elección que Roland Barthes califica, con gran escándalo de Raymond Picard, de *albur fatal* de la crítica. Y, sin embargo, es exactamente de lo que se trata: de un albur en el sentido pascaliano, puesto que una posición ideológica, cualquiera que sea, supone y manifiesta un proyecto personal; *albur fatal* en la medida en que la decisión primera pesa inevitablemente sobre todo el resto de la investigación. Y en otro lugar: «Todo análisis implica un cierto punto de vista, un determinado lenguaje, y la imperdonable ingenuidad de la crítica tradicional consiste en creer que ella domina la historia literaria en una especie de sobrevuelo absoluto»<sup>32</sup>.

Escuchemos por fin al propio Barthes en su ya famosísimo ensayo *Critique et verité*: «Lo que en la crítica se llaman *evidencias*, son interpretaciones, puesto que suponen la elección irrenunciable de un modelo psicológico o estructural: este código [puesto que se trata de uno] puede variar: toda la objetividad del crítico dependerá, pues, no de la elección del código, sino del rigor con que aplique a la obra el modelo que haya elegido» (1972, 17).

La limitación de tiempo nos exige implacablemente terminar sin poder asomarnos siquiera a las otras *calas* que teníamos dispuestas, y nunca como ahora sentimos la tiranía del viejo Cronos. Con un poco de este tiempo de que carecemos, podríamos mostrar con abrumadora cantidad de textos que lo mismo la «nouvelle» que la «nouvelle nouvelle critique» vienen a coincidir con Dámaso Alonso –lo había defendido este hace veinticinco, treinta años– en poner la lingüística y el estudio de las estructuras al servicio de la estética y de un objetivo capital: la determinación del valor estético de la obra; coinciden en afirmar que el estudio estilístico debe captar todo género de fenómenos literarios que expliquen la obra, y no solo los lingüísticos; que dentro del estudio lingüístico y estructural hay que

<sup>31</sup> Nota del autor: Turín. 1969.

<sup>32</sup> Ambas citas del párrafo en *Pourquoi la nouvelle critique*, de 1966, disponible en *Razones de la nueva crítica: crítica y objetividad* de 1974.

determinar los valores humanos y emocionales de la obra. Concédansenos un solo minuto más de atención. J. M. Lotman, en un trabajo publicado en 1963 en la revista *Linguistics* de la Haya, titulado «Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura», escribe estas palabras:

El estudio puramente lingüístico del texto no llega a desvelarnos suficientemente la idea que el autor presenta en una obra (literaria, periodística o científica), es decir, a desvelar la autenticidad del valor semántico del texto. Aparte de la estructura lingüística, es necesario tener en cuenta la estructura del contenido que, aunque transmitida por los medios de la lengua, no es de naturaleza lingüística (Lotman, 1963).

Y en las conclusiones de su trabajo escribe:

Hay, pues, una diferencia considerable entre las nociones de estructura en lingüística y en literatura. La estructura lingüística constituye la condición, el medio de la transmisión de la información; la estructura literaria, su fin y su contenido. Los medios puramente lingüísticos del análisis no bastarán al investigador para determinar la estructura de un texto literario. Pero también es evidente que, si no tiene en cuenta las adquisiciones de la lingüística contemporáneas, la ciencia literaria será incapaz de elaborar su propia metodología; sólo esa metodología permitirá presentar en su verdadera luz la cuestión del valor de la literatura y liberarla de las interpretaciones del subjetivismo.

Otro punto importante –son solo unos segundos más–: los estructuralistas más radicales, los que han dicho que la literatura «es el lenguaje de nadie, que no habla a nadie y no revela nada», pretenden prescindir incluso de toda significación del signo; el signo vendría a ser poco menos que un álgebra literaria. Pero los más conscientes han entendido muy bien lo utópico del proyecto. Oigamos de nuevo al mismo Lotman: «Tales estudios [se refiere (son sus palabras)] a los nuevos métodos, cada vez más exactos, utilizados en el estudio de la lengua y que asumen gran importancia para el estudio de la lengua literaria» permiten esclarecer la cuestión de si el método estructural está verdaderamente condenado al formalismo y a descuidar el contenido. Es un hecho que, en la historia de la literatura reaccionaria de Occidente, se tiende a interpretar en ese sentido los métodos estructurales de análisis. No obstante, los científicos occidentales más reflexivos –sin hablar de los soviéticos– parten de la idea de que la noción misma de lengua (o de cualquier otro fenómeno estructural) como sistema de signos, plantea inevitablemente la cuestión de la significación. Así Levi-Strauss, en su artículo «Estructura y dialéctica», escribe: «Tanto en mitología como en lingüística, el análisis formal plantea de inmediato la cuestión: *sentido*». Y Gerard Genette, en su comunicación titulada «Razones de la crítica pura», ha dicho estas palabras inequívocas: «Un formalismo, tal y como lo consideramos aquí, no se opone a una crítica del sentido (solo hay crítica del sentido), sino a una crítica que confundiese sentido y sustancia, y que descuidase el papel de la forma en el trabajo del *sentido*» (1963, 169). Deberíamos ver ahora, completa, la comunicación de Doubrovski titulada «Crítica y existencia», o su otra comunicación leída en el Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas, bajo el título de «Critique et totalisation du sens» (1970, 213-238).

Todo cuanto hemos tenido que resumir apretadamente aquí nos pondría en camino de comprobar el rasgo más genuino, y más moderno, de la tarea crítica de Dámaso Alonso: una tarea que, como hemos podido ver, confirman, aceptan, siguen –no importa que desconozcan quizá, o al menos no mencionen, las anticipaciones de nuestro maestro– los críticos más avanzados y representativos de nuestros días: esa indispensable combinación de intuición y de análisis riguroso, de ciencia y de arte, que elimina a la vez el vago subjetivismo y el objetivismo glacial desentendido de los valores estéticos y humanos. Un

logro, en fin, que podría definirse con el título que habíamos escogido primeramente para ocuparnos hoy de nuestro gran maestro y que casi coincidencia con el trabajo de otro colega nos impidió adoptar: *técnica y humanidad* –técnica exigente y humanidad apasionada– en la obra crítica de Dámaso Alonso.

## FUENTES DE FINANCIACIÓN

El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación «Andalucía literaria y crítica: fondos documentales para una historia inédita de la literatura española y su estudio. Los legados Alborg y Canales de la Universidad de Málaga» (UMA18-FEDERJA-2260; 2020-2022). Financiado por los Fondos Feder de la Junta de Andalucía; duración: desde 12/2019 hasta 15/11/ 2022. Coordinadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. María Belén Molina Huete.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. 1965. *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*. París: Éditions du Seuil.
- Albaladejo, Tomás. 1998. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Alborg, Juan Luis. 1974. «Dámaso Alonso and Contemporary Criticism». *Books Abroad* 48, 2: 307-318.
- Alborg, Juan Luis. 1991. *Sobre crítica y críticos: Historia de la literatura española; Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso. 1950a. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso. 1950b. «Hacia un conocimiento científico de la obra poética». *Ínsula* 58, octubre: 1.
- Alonso, Dámaso y Bousoño, Carlos. 1963. *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos.
- Alvar, Manuel. 1977. *La estilística de Dámaso Alonso: (herencias e intuiciones)*. Salamanca: Universidad. Cursos internacionales.
- Asensi, Manuel. 2006. *Los años salvajes de la teoría. Phillippe Sollers, Tel Quel y la Génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant Lo Blanc.
- Baena, Enrique. 2021. *Los poetas y el espíritu del tiempo. Aspectos críticos del devenir creativo y de la conciencia literaria*. Binges (Francia): Orbis Tertius.
- Baena, Enrique. 2023. «Literatura, Historicidad y Teoría: A propósito de *Sobre crítica y críticos* de Juan Luis Alborg». En *El legado de Juan Luis Alborg: Semblanzas y estudios en torno a un crítico literario*, editado por José Lara Garrido y Belén Molina Huete. Zaragoza: Pórtico.
- Báez, Valerio. 1972. *La estilística de Dámaso*. Sevilla: Editorial Sevilla.
- Barthes, Roland. 1964. «Sur la délimitation linguistique et littéraire de la notion de structure». *Linguistics* 6: 59-72.
- Barthes, Roland. 1972. *Critique et verité*. París: Editions du Seuil, 1966, *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bayard, Pierre. 2007. *Comment parler des livres que l'on n'apaslus?*. París: Minuit.
- Bousoño, Carlos. 1950. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Prólogo de Dámaso Alonso. Madrid: Ínsula.
- Debicki, Andrew Peter. 1973. «Dámaso Alonso, en Oklahoma». *Cuadernos hispanoamericanos* octubre-diciembre, 280-282: 87-88.
- Doubrovsky, Serge. 1966. «Pourquoi la nouvelle critique». En *Razones de la nueva crítica: crítica y objetividad*. Caracas: Monte Ávila.
- Doubrovsky, Serge. 1970. «Critique et totalisation du sens», *Critique sociologique et critique psychanalytique, actes du colloque organisé par l'Institut sociologique de l'Université libre de Bruxelles et l'École pratique des hautes études de Paris* (6e section), du 10 au 12 décembre 1965. Bruxelles, Éditions de l'Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 213-38.
- Doubrovsky, 1980. *Parcours critique*, París: Éditions Galilée,
- De Aguiar e Silva, Vitor Manuel. 1972. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos,
- Estévez, Francisco. 2022. *Las voces del texto. Teoría, poética y comparatismo europeo*. Granada: Comares.
- García Berrio Antonio. 1998. *Forma interior. La creación poética de Claudio Rodríguez*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- Garrote Bernal, Gaspar (2015). «Dámaso Alonso: Gozos de la palabra». En *Ciclo de Clásicos a la Carta*. España: Biblioteca Nacional de España.

- Genette, Gerard. 1962. «Razones de la crítica pura». En *Los caminos actuales de la crítica*, editado por Georges Poulet. Barcelona: Planeta.
- Genette, Gerard. 1967. *Estructuralismo y crítica literaria*. Traducción Alfredo Piva, Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba (Argentina).
- Jacques Roger. 1968. «Lecture des textes et histoire des idées». En *Los caminos actuales de la crítica*, editado por Georges Poulet. Barcelona: Planeta, 10-18.
- Juaristi, Jon. 2009. «Leo Spitzer: estilística, psicoanálisis y paradigma indiciario» En *El problema de la interpretación literaria: fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, coordinado por Sultana Wahnón Bensusan. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 117-154.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1976. *Estudios de Poética (La obra en sí)*. Barcelona: Taurus, 11.
- Lotman, Yuri Mijáilovich. 1963. «Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura». En *R. Barthes y otros, Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión. 107-123.
- Macías Villalobos, Cristóbal. 2022. «Juan Luis Alborg: Latinista y precursor de los estudios sobre humanismo latino del Renacimiento español». *Analecta Malacitana. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* 43: 57-75.
- Malpartida Tirado, Rafael. 2021. *Una nueva mirada entre la literatura y el cine: el legado de Juan Luis Alborg*. Zaragoza: Libros Pórtico.
- Man, Paul. 1990. *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.
- Martínez Torrón, Diego. 1987. «El humanismo crítico de Dámaso Alonso». *Cuadernos Hispanoamericanos* 449: 105-117.
- Poulet, Georges. 1969. *Los caminos actuales de la crítica*. Barcelona: Planeta.
- Pulido Tirado, Genara. 1990. «La reflexión estilística en la revista *Ínsula* (1950-1970)». *Draco: Revista de literatura española* 2: 265-281.
- Reyes, Alfonso 1939. «El reverso de un libro». En *Pasado inmediato y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso 1941. *Obras completas*. México: FCE, XII.
- Reyes, Alfonso 1944. *El deslinde. Prolegómenos a la Teoría Literaria trataría Reyes dichas cuestiones con cierto detenimiento*. México: El Colegio de México.
- Rico, Francisco. 2022. «Dámaso Alonso ¿Quién como él?». En *Una larga lealtad*, dirigido por Francisco Rico. Barcelona: Acantilado, 65-68.
- Rodríguez, Juan Carlos. 1984. *La norma literari.*, Granada: Diputación de Granada, 29-51.
- Rousset, Jean. 1964. *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. París: Librairie José Corti, 1964.
- Ruiz Pérez, Pedro. 1992. «Juan Luis Alborg, *Sobre crítica y críticos, Historia de la literatura española, Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia*. Madrid: Gredos, 1991», *Glosa* 3: 291-297.
- Segre, Cesare. 1969. *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiología*. Turín: Einaudi.
- Starobinski, Jean. 1964. «Les directions nouvelles de la recherche critique». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 16: 121-141.
- Starobinski, Jean. 1970. «Leo Spitzer et la lecture stylistique». Prólogo por Leo Spitzer. *Études de style*, París: Éditions Gallimard.
- Tuset Mayoral, Vicente. 2015. «Herencia estilística y voluntad de renovación en la crítica literaria española de los setenta. Algo sobre Dámaso Alonso, Carmen Bobes Naves y Antonio García Berrio». *452 °F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 12: 63-82.
- Urrutia, Jorge. 1976. «Evolución y crítica de la estilística (notas introductorias)». *Cuadernos de Investigación filológica* 2 (2): 85-96.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. 1987a. «La investigación estilística en España». En *Stylistica. I Semana de Estudios Estilísticos*, editado por Manuel Gómez Lara, y Juan Antonio Prieto Pablos, Alfar: Sevilla, 55-70.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. 1987b. *Historia y crítica de la reflexión estilística*. Sevilla: Alfar.
- Valéry, Paul. 2022. *Cuadernos (1894-1945)*. Editado por Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg.