

EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO TEÓRICO- CRÍTICO DE JOSÉ MARÍA CASTELLET

EDUARDO ALEJANDRO SALAS ROMO
Universidad de Jaén

Las varias concepciones que han venido caracterizando sucesivamente el pensamiento literario de José María Castellet convierten su obra en un auténtico crisol de los distintos planteamientos de crítica literaria que se han venido desarrollando en España durante el último medio siglo. Las siguientes páginas pretenden calibrar de manera escueta el alcance real de esta afirmación¹.

La ansiedad de modernidad cultural le conduce ya desde sus primeras colaboraciones en las revistas universitarias de finales de los años cuarenta y primeros cincuenta a una defensa del compromiso, a la denuncia de los anacronismos técnicos de la novela española de postguerra, al culto por las conquistas técnicas de la última novelística europea, a una profunda valoración de la crítica y al encuadre sociológico, en fin, del fenómeno novelístico. Su brillante crítica anticonformista y antiacadémica comienza a tomar posiciones y a influir en la juventud universitaria, actitud crítica que, en coherencia con su consideración de la finalidad orientativa de la crítica tanto para el lector como para el autor, se podría tachar de valorativa, programática y preceptiva². Aquí radica su consideración maniquea de que la forma más reciente de literatura excluye la viabilidad de todas las demás, idea crítica seductora que arrastra durante bastantes años.

La importancia concedida a la magnitud, al peso de la tradición, se

¹ Existen trabajos de carácter general que pueden ayudar a configurar una visión global de la evolución del pensamiento literario de Castellet. Entre ellos, se pueden ver: Àlex BROCH, «Anàlisi i evolució de l'obra crítica de Josep Maria Castellet», en: BOU, E. y PLA, R (eds.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona, Universitat de Barcelona-Fundació Caixa de Catalunya, 1993, pp. 147-167; Maria Helena RUFAT CASALS, «J.M. Castellet: el progrés del crític», en: Núria PERPINYÀ (ed.), *Lectures al quadrat. Les arts crítiques de J. Molas, J.M. Castellet, J. Triadú, J. Fuster*, Lleida, Pagès Editors i Universitat de Lleida, 1995, pp. 87-140; o mi trabajo titulado *J.M. Castellet, teórico y crítico literario*, Granada, Universidad de Granada, 1998 (Microforma).

² Vid. J. M. CASTELLET, *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona, Laye, 1955.

materializa en una herencia común unificadora de grupos generacionales tales como el suyo, al que dedica la mayor parte de su producción y de su caudal teórico-crítico y para el que trabaja incansablemente con el fin de poner de manifiesto su valía intelectual y su vigencia moral acorde a la sensibilidad del momento y a las necesidades socio-culturales, en una palabra, su autenticidad histórica, hasta que, años después, su creencia en la viabilidad del concepto generacional como método de sistematización histórica se diluye y se reemplaza por un uso meramente funcional y académico con el objeto de explicar con mayor facilidad la evolución de las grandes actitudes literarias. No obstante, como sostiene Laureano Bonet³, la utilización sistemática del concepto de *generación literaria*, que podríamos calificar como «progresista», es fruto del serio convencimiento y de la fuerte esperanza en la movilidad ascendente de la historia, y hunde sus raíces en la teoría generacional orteguiana, cuyo pensamiento le sirve, en el terreno de la reflexión literaria, para definir un doble tipo de intervención del lector en la obra y defender, por consiguiente, su consideración del papel creador del lector.

El existencialismo, de la mano de Heidegger y Sartre fundamentalmente, le suministra una forma de percepción abierta a la realidad, el objetivismo, y una concepción compleja del compromiso⁴. Así, las primeras concepciones estético-literarias del crítico vienen de la mano del objetivismo y del behaviorismo, cuya técnica narrativa consiste en narrar historias con la misma objetividad con que lo haría una cámara cinematográfica, con lo cual, al estar ya contenida en la descripción la psicología de los personajes, se ofrece al lector la posibilidad de crear la psicología y reacciones de los mismos sin que el autor tenga que ir precisándolos. El autor recupera, por tanto, su dignidad y se sitúa en el mismo plano que el lector, verdadero eje de uno de los palnteamientos más importantes de su producción: la idea de que no hay obra de arte realmente acabada sin que exista antes la recepción de la misma por el lector, constituyendo, así, uno de los prolegómenos más sobresalientes de lo que posteriormente se conocería como *estética de la recepción*, es decir, la que considera la lectura como una segunda parte, tan importante como la primera, del acto creador. Es lo que él llama *la hora del lector*⁵, o sea, la hora del equilibrio entre dos hombres que se descubren iguales en una tarea común: la de la búsqueda de

³ Laureano BONET, *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Barcelona, Península, 1994.

⁴ Vid. Francesc Xavier VALL I SOLAZ, «Josep Maria Castellet», en *La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme (1945-1968)*, Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona (Microforma).

⁵ J. M. CASTELLET, *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*, Barcelona, Seix-Barral, 1957. Cfr. M. A. GARRIDO, *La Musa de la Retórica*, Madrid, CSIC, 1994, pp. 34-35.

su propia libertad. Porque eso es lo que significa en realidad la literatura para él: *revelación y propuesta* por parte del escritor para la obtención de una *liberación* propia y del lector.

Aunque a tenor de la consideración de todos sus antecedentes (Ortega, Sartre, Ingarden, Magny, Robbe-Grillet) no podemos hablar de originalidad para referirnos a estas ideas, no por ello se debe desmerecer su sistematización teórica e intento de difusión; suyo es el mérito de haberle hincado el diente a tan correosa mercancía. A pesar de todo, la modernidad de sus teorías es evidente, aproximadamente, así, de manera incipiente, a las diversas corrientes teóricas que por esos años reivindicaban ya el papel del coautor para el lector e inscribiéndose en una amplia discusión al respecto que se estaba planteando no sólo en el ámbito europeo, sino también en nuestro país. Modernidad, en tanto que sus postulados acerca de la desaparición del autor se podrían incluir en el marco de la moderna discusión teórico-crítica que se desarrolló a partir de los años sesenta sobre la crisis de la literariedad motivada por la insuficiencia explicativa de los modelos formalistas y estructuralistas. En ese sentido, cabe resaltar que el papel asignado al lector guarda estrecha relación con el postulado años después por las distintas dimensiones histórica, hermenéutica y semiótica en que recientemente se ha contemplado el fenómeno de la recepción, representadas en la actualidad por Jauss, Iser y Eco, respectivamente.

Esta concepción teórica de la recepción entronca con su consideración de la radical historicidad de la obra literaria y con la función social de la misma, ya que la recepción de la obra se origina siempre en un contexto determinado por autor y lector, por lo que la actividad del lector histórico configura en cierto sentido los horizontes estético-literarios, las tradiciones estéticas, en tanto que con su elección y experiencias de lectura emite juicios de aseveración o negación de las obras o autores leídos. La incorporación de esas experiencias a su visión del mundo facilita la función social de la literatura que el crítico defiende apasionadamente.

Como podemos observar, desde sus primeras obras, la crítica de J. M. Castellet ha tendido a confundir sus límites con la sociología de la literatura, haciendo hincapié en un tipo de crítica más atenta a cuestiones socioliterarias y sociotextuales que a problemas de immanencia textual. Su prematuro hacer crítico adolece, en cierto sentido, de la inexperiencia propia de los jóvenes, puesta de manifiesto, en bastantes ocasiones, por una falta de moderación en su tono crítico. No obstante, no quisiéramos dejar pasar la que nos parece la principal virtud de su primera etapa: su tan valiente como joven sinceridad crítica.

La consideración de la literatura como «revelación» y «propuesta al lector» es la que le conduce a la defensa de una literatura comprometida con ciertas capas sociales y con la libertad del ser humano, en contraposi-

ción a la literatura de esos y otros momentos anteriores que ilustra y compartía los hábitos de vida burgueses.

La identificación entre objetivismo y realismo adquiere plena configuración en su obra, por lo que la influencia existencialista se integra progresivamente en el *realismo histórico* sin que se produzca una escisión, sino una evolución⁶. Las implicaciones objetivistas en la corriente realista son decisivas en la eclosión de toda una corriente novelística que pretendía ampliar el campo de lo decible mediante una impasibilidad aparente. No obstante, las técnicas objetivas de narración frente al subjetivismo del autor-dios no se llevaron a cabo en la época de plena fiebre objetivista-realista, tal y como se proponía teóricamente, sino que en aras del objetivismo se estaba elaborando un subjetivismo que abocaba inevitablemente en la demagogia.

Partiendo, pues, de esa reducción en exceso simple e, incluso, simplista, la oposición realismo/simbolismo, en esta segunda etapa dedica casi todos sus trabajos a la defensa incondicional de lo que llama *realismo histórico* en literatura, término acuñado por él, en cuya conformación están omnipresentes las consignas del materialismo histórico y de su defensa de la radical historicidad de la obra literaria, y que en líneas generales no es sino su denominación particular del *realismo crítico* teorizado por Lukács. Defensa —decimos— para la que emplea una metodología consistente en afirmar las características de la tendencia realista por negación absoluta de las de la simbolista, y lo que es más importante, identificando *realismo* con realidad y *simbolismo* con ficción, determinismo éste que conduce a generalizaciones difíciles de comprobar. Son años de fervorosas lecturas de los teóricos marxistas que le llevan a analizar la producción literaria con la metodología del marxismo y a la introducción del método histórico en su producción, aunque más bien deberíamos considerar su actitud como historicista, ya que lo que está historiando es, en realidad, el momento presente y, por tanto, supedita la crítica a los valores de un determinado período histórico.

Sin embargo, a pesar del encorsetado teórico provocado por un enfoque histórico-realista demasiado rígido, de la simplicidad de su maniqueísmo interpretativo y del carácter dogmático de sus palabras, sus obras contienen valores indiscutibles. En ese sentido, podemos afirmar que *Veinte años de poesía española (1935-1959)*, aparecida en 1960⁷, fue todo un éxito, ya no sólo porque hubiera logrado con creces los propósitos generacionales que inicialmente se propuso, sino porque representó un soplo de aire fres-

⁶ VALL I SOLAZ, *op. cit.*

⁷ J. M. CASTELLET, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix-Barral, 1960. En 1965 publica en la misma editorial una versión corregida y aumentada con el título de *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*.

co en el adormecido panorama cultural de postguerra y sacó a luz pública obras importantísimas casi desconocidas por completo.

El cambio operado en esta segunda etapa en cuanto a evolución crítica y cambio de género, viene acompañado por un cada vez más creciente interés por la literatura en lengua catalana, manifestado excepcionalmente en su antología *Poesía catalana del segle XX* (1963)⁸, en la que, a pesar de la aplicación del método histórico, se observan notables diferencias de matiz, como la profundización en los procedimientos genéricos, compositivos y simbólicos de los poetas estudiados, el empleo de un método de exposición riguroso, casi erudito, y la expresión más medida de rechazo o defensa; matices de *rigurosidad* metodológica debida, sin duda, a la mano inteligente de Joaquim Molas.

Lejos ya de aquellas primeras posiciones contra la esencialidad comunicativa de la poesía, aboga por una poesía cuyo lenguaje reivindique la función comunicativa de un significado inmediato, función primera y principal de la palabra, convirtiendo, así, el lenguaje en el principal baluarte de la poesía de actitud realista. *Realismo* que identifica con *humanismo* en base a la vinculación de las categorías de *totalidad* y *tipicidad* con el intento de definición de la humanidad en un momento dado; Realismo, con mayúscula, o «realisme clàssic», como lo llamara el crítico, al que se han adscrito los grandes escritores de la historia. Realismo, en fin, no indiferente a cuestiones formales y retóricas, sino con una concepción muy particular de las mismas: como medio de consecución de una eficaz transmisión del lenguaje poético, político en gran medida. En ese sentido, si partimos de una concepción de la retórica como arte de las buenas formas para conseguir una mayor eficacia comunicativa (por ser la más extendida y aceptada durante los años de predominio de esta tendencia literaria y por ser ésa la finalidad primera de la misma) podemos afirmar que la teoría poética del *realismo histórico* no sólo no es ajena a cualquier conexión entre poesía y retórica, sino que, muy al contrario, define una estrecha relación entre ambas, en tanto que el lenguaje poético que intenta definir: de estilo coloquialista, de gran sencillez y lo más parecido posible al estilo lineal de la prosa (coincidente, por tanto, en líneas generales, con el *prosaísmo* propio de los primeros poetas sociales), no es un defecto literario, sino que, como señalara Antonio Chicharro⁹, constituye un recurso retórico fuertemente extrañador, una retórica paradójicamente antirretórica¹⁰.

⁸ J. M. CASTELLET y Joaquim MOLAS, *Poesía catalana del segle XX*, Barcelona, Edicions 62, 1963.

⁹ Antonio CHICHARRO CHAMORRO, «Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española», en M. A. GARRIDO GALLARDO (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, CSIC, 1986, vol. II, pp. 603-617.

¹⁰ Para la definición del *realismo histórico* castelletiano, vid. J. M. CASTELLET, *Poesía, realisme, història*, Barcelona, Edicions 62, 1965.

En los años sesenta, la ideología estética del realismo entra en crisis en todas sus manifestaciones y de una manera especialmente intensa en la poesía. El realismo social literario tenía una proyección política de la que muchos intelectuales se cansaron por su escasa incidencia real en la situación del país y, además, el reiterado empleo de códigos lingüísticos de fácil descodificación pronto provocó el agotamiento de sus posibilidades expresivas; todo ello sin menosprecio del que resultó ser el verdadero telón de fondo: que, en verdad, un movimiento literario no podía sustentarse únicamente con una meta de denuncia social. Ante la inviabilidad de dicha ideología estética y crítica, J. M. Castellet, animado por la consideración de Mary McCarthy de la actitud realista como un *déjà vu*, experimenta un giro copernicano en sus posturas, marcado, como siempre, por las nuevas circunstancias históricas, sociopolíticas y culturales, y emprende la búsqueda de otra que le sirva para abarcar en su totalidad la obra de arte por medio del uso alternativo —según lo requiera la particularidad de cada obra— de distintos enfoques o modos de aproximación. Dos actitudes paralelas definen, pues, la labor profesional del crítico durante la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta: autocrítica del *realismo histórico*, del pasado inoperante, y firme voluntad de renovación ideológica a través de nuevas interpretaciones marxistas¹¹ y del estructuralismo genético goldmanniano, que le sirve como nexo para conectar el sociologismo de los sesenta con el estructuralismo de los setenta¹².

Tras el hallazgo y configuración, desprovisto ahora de dogmatismo, de una nueva generación que prolifera en base a una nueva sensibilidad (el gusto o sentimiento *camp*), primicia crítica suya que responde una vez más a su sobresaliente facilidad para «adivinar» en cada momento las nuevas tendencias estéticas que se van a imponer, elabora, con la inestimable ayuda de Gimferrer, una antología (*Nueve novísimos poetas españoles*) (1970)¹³, que marca una época y acuña una denominación estética que domina la década de los setenta. La definición de esta nueva generación que, en contra de la anterior, se manifiesta con un empleo distinto del lenguaje y de sus posibilidades, proclama el valor absoluto de la poesía por sí misma y tiende a alcanzar no el sentido de las palabras, sino el sentido mismo de las cosas a través de una pluralidad de elementos culturales y literarios que desmiente la vuelta de espaldas a la tradición esgrimida por el antólogo, supone para él un sentimiento de purificación ante la poesía realista y acelera su deseo de incorporación a las nuevas corrientes teóricas del continente.

¹¹ *Vid.*, en ese sentido, J. M. CASTELLET, *Lectura de Marcuse*, Barcelona, Edicions 62, 1969.

¹² *Vid.* María Helena RUFAT CASALS, *op. cit.*

¹³ J. M. CASTELLET, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970.

No se trataba ya de pedir prestado un método a alguna de las grandes corrientes críticas contemporáneas, sino de intentar establecer uno propio, probablemente integrador, que procediera del mismo modo que la literatura de creación, es decir, que actuara como una *mimesis* fundada no sobre la analogía de las sustancias (como en el arte llamado realista), sino sobre la de las funciones, sistemas o estructuras.

Se suma, así, a una serie de voces que reclaman para la literatura un análisis basado en las propias estructuras, sin salirse del único sistema al cual era válido referirse: el de la literatura misma, si no se quiere que el trabajo crítico reproduzca ciertos esquemas previos. En este sentido, una sencilla interpretación de las propuestas estructuralistas de Roland Barthes, consistente en la descomposición de las obras en elementos y datos estructurales y posterior reconstrucción de las mismas, le resulta especialmente reveladora.

Pero también otras fuentes se mostraban válidas en ese sentido: algunos presupuestos del *new criticism* anglosajón, como su propuesta de una lectura poética centrada sobre el poema mismo; la búsqueda de estructuras míticas o arquetípicas, como Propp; la crítica simbólica y su concepto de «forma enciclopédica» (Northrop Frye); o el *découpage* riguroso que señalaban los estructuralistas, es decir, la concepción de que el mito tiende a «despegarse» de su fundamento lingüístico (Lévi-Strauss). El empleo de diversos conceptos hasta el momento inusitados, tales como los de signo, imagen, símbolo, mito, indicio, arquetipo o estructura, denuncian su profunda transformación crítica en torno a los primeros años setenta. En ese sentido, *su Iniciación a la poesía de Salvador Espriu* (1971)¹⁴ es especialmente revelador.

La consideración de la importancia y validez de un tipo de poesía que podemos llamar simbolista —por utilizar su terminología—, factor que amplía y enriquece de forma ilimitada su visión literaria, y la apertura de miras en el terreno metodológico, que amplía su horizonte teórico y profesional, le conducen al ejercicio de serios intentos de comprensión y análisis riguroso que suponen una importantísima lección metodológica para la empobrecida cultura española del momento, en tanto que dan a conocer textos capitales de la moderna teoría literaria de fuera de nuestras fronteras. A él se debe, en gran medida, que nuestra crítica pudiese participar en un debate, el estructural, que, aunque ya era muy conocido en el resto del continente, en España fue bastante fructífero durante toda la década de los setenta.

La especial atención de esta nueva crítica a la forma no la exime, sin embargo, de implicaciones ideológicas, sino que su valor socio-político

¹⁴ J. M. CASTELLET, *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu*, Madrid, Taurus, 1971.

demuestra la falacia de los que la han tachado de puro formalismo ahistórico, actitud ideológica que el crítico acentúa con su continuidad en el terreno de la sociología literaria, aunque tomándola ahora como preocupación integradora de ética y estética, no como actitud meramente ética, como en años anteriores, convirtiéndose, así, en una de las voces españolas que brilla con luz propia en el proceso evolutivo de la práctica sociológica en Europa. La metodología ecléctica o integradora da cabida también a la consideración de las relaciones entre literatura y sociedad, enfoque que no estaba, ni mucho menos, muerto, sino que sigue proporcionando interesantes perspectivas de estudio, entre las que Castellet opta por la que toma la sociedad como punto de partida, es decir, por la que no puede ser elaborada al margen de criterios ideológicos, por la que implica un juicio sobre la naturaleza de la literatura y deja entrever el inevitable partidismo del crítico¹⁵.

La asimilación de los distintos aspectos concretos que han ido caracterizando los trabajos de su última etapa le conducen hacia su plenitud expresiva y metodológica. La frescura que supone la asunción de una nueva generación, la utilización de nuevas formas de acercamiento a la obra literaria y el aprovechamiento de las posibilidades interpretativas que continúan brindando criterios tan tradicionales como el sociológico y el biográfico, confluyen finalmente en el modo de hacer de un crítico que muestra, así, su propuesta teórica final, de un intelectual que, en su madurez, encuentra su mejor camino crítico, la senda que debe seguir para el estudio global de una producción literaria determinada, la única forma de acometer —con garantía de éxito— un intento de comprensión total. Su libro sobre *Josep Pla o la raó narrativa* (1978)¹⁶ es un exponente excepcional al respecto.

Para finalizar, debemos destacar en la obra de J. M. Castellet algo que, por encima de sus adhesiones ideológicas y estéticas, ha permanecido latente a lo largo de toda su producción: no haber querido apartarse de la más estricta contemporaneidad ni de las implicaciones ideológicas, sociológicas y políticas de la literatura de su tiempo. En su concepción de que toda obra literaria auténtica es la expresión de su tiempo y de que su contenido y, en consecuencia, su forma, vienen determinados inseparablemente por los gustos y las tendencias de la época se cifra toda una teoría literaria, cuyo resultado evolutivo metodológico parece ser el de la consideración de la relatividad de los métodos analíticos y el de la defensa de una flexibilidad, lógicamente antidogmática, con la que poder abarcar la totalidad de la obra literaria.

¹⁵ Vid., en ese sentido, la antología elaborada junto a Joaquim MOLAS, *Ocho siglos de poesía catalana. Antología bilingüe*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

¹⁶ J. M. CASTELLET, *Josep Pla o la raó narrativa*, Barcelona, Destino, 1978.