

rándolas «vastas necrópolis» del arte, le granjeó la adhesión entusiasta de unos (los menos) y la oposición perpleja, eventualmente tácita, de otros. La razón por la que arremete contra el historicismo erudito estriba en que las verdaderas obras estéticas son inmutables, seres perfectos en sí mismos que a su manera participan, dentro de las limitadas coordenadas humanas, de las cualidades de Dios (?). Rechaza asimismo que la misión de la historia literaria se concrete en el estudio de las diferentes interpretaciones que se han dado a través del tiempo, habida cuenta de que todas las lecturas históricas reflejan contenidos existentes en la obra desde el principio. En definitiva, la obra es una «constante actualidad», y por ello no cabe comprenderla en un estudio preferentemente histórico, sino a lo sumo ensanchar, enriquecer su lectura mediante estudios auxiliares de historia de la cultura. La de D. Alonso es una Historia de la Literatura con mayúsculas, en ella sólo se trata de las obras «grandes», «auténticas» que causan infinidad de imitaciones fallidas o de epígonos sin más interés que el testimonial. Nuestro crítico reacciona acertadamente contra la historiografía literaria que, enredada en el detalle o la minucia, apenas si atisba el sistema, y se enfrenta a la erudición fundada en un farrago de datos positivos que equipara creaciones estéticas de valor muy desigual; pero no llega a esbozar una teoría de la Historia coherente y fructífera, sino que se limita a abstraer, en actitud platonizante, la temporalidad determinante de las obras de arte. Su concepto de literatura, admirable en lo que de personal tiene, apela a la capacidad privilegiada de un lector crítico que alcanza a vislumbrar, bajo la superficie históricamente cambiante, eternas intuiciones del alma. D. Alonso obvia lo que cree evidente: el hecho de que la literatura es una creación en sí misma heterogénea, entretrejada a la urdimbre de la estructura social y configurada por un haz múltiple de condicionamientos culturales.

En la *Doctrina del Hombre*, tradición teórica donde confluyen las más variadas tendencias orientales y occidentales del pensamiento mítico, *Nómina sunt numina*, y el hermeneuta de los signos debe desvelar el ser interior que preexiste a toda conformación sensible. Las ideas poéticas de Platón representan al poeta como intérprete de la divinidad que aspira a expresar simbólicamente un mundo esencial. Estamos ante las primitivas formulaciones del dualismo «interior/exterior» que se asimila a la *metafísica de la presencia* sometida a crítica por la deconstrucción del logocentrismo que efectúa J. Derrida. No es casual (recelamos también de un causalismo mecánico): una observación penetrante de la cultura de este siglo evidencia la perduración del legado mítico en las indagaciones sobre el fenómeno poético. Tomemos como modelo al M. Heidegger tardío que reflexiona sobre el lenguaje de la poesía. En *Unterwegs zur Sprache* (1959), Heidegger realiza pormenorizadas disquisiciones en torno a la poesía de

Stefan George y Friedrich Hölderlin, de cuyas obras deduce que «el ser de cualquier cosa que es, reside en la palabra: *el habla es la casa del ser*». Rasgo característico de la metafísica del lenguaje es considerar que el desvelamiento del Ser se realiza a través de los signos en cuanto mediadores entre el dominio de la apariencia y el de la des-ocultación (*aletheia*). D. Alonso imagina las obras literarias como «luminosas criaturas inmutables», e incluso declara que «surgieron como necesidad orgánica, que “fueron”, es decir, que rasgaron noche y ocuparon vacío, diríamos que con masa y luz, con esa afirmación de “ser” terrible en su insobornable unicidad» (PE, p. 207). Análogamente, en Heidegger el decir poético significa un mostrar: una «liberación luminosa-ocultadora, entendida como ofrecimiento de lo que llamamos mundo». La *mitología blanca* irrumpe en el discurso transformando la metáfora en metafórea, convirtiendo la Retórica en un saber «metametafórico» que combate el problema poético por medio de sus propios contenidos problemáticos. La metafísica de la luz de D. Alonso se hace patente ya en la edición de las *Soledades* gongorinas que el crítico preparó en 1927 para *Revista de Occidente*. En la Introducción podemos leer sobre el estilo del poeta cordobés: «No oscuridad: claridad radiante, claridad deslumbrante. Claridad de íntima, profunda iluminación. Mar lúcido: cristal azul. Cielo color zafiro, sin mácula, constelado de diamantes o rasgado por la corva carrera del sol. *Mundo abreviado, renovado y puro*, entre las armonías de lo blanco, lo rojo y lo verde. Mundo iluminado, ya no sólo por la luz del día, sino por una irradiación, una luz interior, una como fosforescencia de todas las cosas. *Claritas*. Hiperluminosidad. Luz estética: clara por bella, bella por clara.»

A la brillantez verbal de este párrafo subyace una teoría estética que se remonta a los principios de *claritas* y *splendor* con que Pseudo-Dionisio Areopagita, Ulrich de Estrasburgo, Tomás de Aquino o M. Ficino definían la belleza. En el filólogo español conviven, escindidas o conjugadas, dos maneras de entender la creación poética. Anverso: D. Alonso mejoró y completó nuestro conocimiento de los clásicos, contribuyó profundamente a la introducción de la crítica lingüística, puso su genialidad al servicio de la lengua y la literatura hispánicas. Reverso: sus teorías literarias están enraizadas al fondo de un pensamiento *mitopoético* que en el siglo XX ha declinado como teoría, acaso porque su mayor interés consiste en la calidad estética que en sí mismo promueve (explicar la belleza con la belleza), y no en el saber científico que ulteriormente genera. La verdad que nos comunica D. Alonso es idéntica a la que Hölderlin postulara: «Lo que dura, lo fundan los poetas». La Teoría de la Literatura ha de explicar lo que en ese verso se intuye y transformar el ámbito del conocimiento poético en un espacio del que pueda decirse, con D. Alonso, allí reina la luz.

JOSÉ MANUEL
CUESTA ABAD /
LA DOCTRINA
DEL NOMBRE:
POÉTICA
Y METAFÍSICA
EN DÁMASO
ALONSO

J. M. C. A.—
UNIVERSIDAD
DE OVIEDO

JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO / DÁMASO ALONSO Y EL PROTAGONISMO DEL LECTOR

Es cierto que Dámaso Alonso, reaccionando apasionada, irónica y, por tanto, exageradamente, contra los cultivadores de las Historias de la Literatura —«necrópolis, a veces bellísimas»— ha reivindicado de forma acalorada el puesto nuclear que, en los estudios literarios, le corresponde a la obra. Él ha sido, efectivamente, el gran defensor de la crítica inmanente cuyo objeto, según él, es indagar la razón profunda, la misteriosa unicidad, las leyes internas, la organización como cosmos cerrado en sí y los principios de la cohesión orgánica del Poema.

Creemos que algunas de sus afirmaciones, provocadas por los excesos historicistas y positivistas, e impulsadas por los ímpetus didácticos, incluso en la situación histórica en que las formulas, son demasiado absolutas y categóricas: no es verdad ni justo que en los años cincuenta de nuestro siglo no se supiera, nada, de la obra literaria; no es cierto que precisar la fecha de la impresión, la historia de sus mutilaciones, los ejemplares «que pasaron a América», sean exterioridades interesantes para la historia de la Cultura, pero datos impertinentes para el análisis del Poema. Tampoco se puede sostener que el conocimiento científico de la Literatura se agote con los métodos e instrumentos que proporciona la Estilística. La creación literaria, como ya se reconoce generalmente en la actualidad (Bobes Naves, García Berrio, Garrido Gallardo, Pozuelo Yvancos, Albaladejo y Mayordomo...), es un lenguaje artístico, elaborado con los instrumentos que ofrece una lengua y que, por tanto, posee las dimensiones sociales, culturales e históricas que pueden y deben ser sometidas a estudio mediante la aplicación de los principios, criterios y métodos de las diferentes disciplinas humanas. La literatura como objeto de estudio es un ámbito pluri e interdisciplinar. Sin duda alguna, las distintas ciencias del hombre, al abordar el hecho literario desde ángulos nuevos, ayudan a descubrir aspectos e implicaciones que dan cuenta de los sentidos múltiples de la obra.

Dicho juicios, sin embargo, no deben impedirnos reconocer y valorar afirmaciones teóricas y descripciones críticas que, hasta cierto punto, contradicen y superan las anteriores declaraciones [M. Álvar, *La estilística de Dámaso Alonso (herencias e intuiciones)*, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1977. F. Lázaro Carreter, «Dámaso Alonso y el “formalismo”», *Ínsula*, núm. 138-139, 1958, p. 6; «Estilística y Crítica Literaria», *Ínsula*, núm. 59, 1950, pp. 2 y 6]. A pesar y en contra de ellas, Dámaso Alonso, en la explicación y en la aplicación de su teoría estilística, presta una especial atención a los distintos «actores» que intervienen en el proceso de comunicación de la obra literaria, y detalla minuciosamente las diferentes capas que se superponen en el itinerario, doble y complementario, que siguen los procesos de

expresión y de impresión. No perdamos de vista que, para Dámaso Alonso, la poesía no sólo es un problema enigmático y una experiencia personal, sino también y sobre todo un misterio de comunión afectiva.

Dámaso Alonso sitúa con precisión el lugar exacto que ocupa cada miembro de la comunidad literaria, describe la peculiaridad del papel que ejerce, y analiza detalladamente los mecanismos psicológicos que intervienen en cada una de las operaciones que concurren en la empresa colectiva de creación, redención y salvación del Poema. Creemos que los fundamentos de su teoría estriban precisamente en sus reflexiones sobre el autor, el lector, el crítico y el teórico de la literatura.

El punto de partida y, al mismo tiempo, de llegada de todos los que intervienen en la creación literaria es, según Dámaso Alonso, la intuición totalizadora. Es un impulso que moviliza la totalidad psíquica: en primer lugar, actúa sobre la imaginación o, mejor, sobre la fantasía. Se apoya sobre una facultad mucho más general, la memoria, a la que profundiza, desarrolla y trasciende. Parte de los datos que le ofrece la percepción, se estimula por el calor de la afectividad y condiciona la visión de la realidad.

Para Dámaso Alonso, la fantasía —estrechamente relacionada con el ensueño— es mucho más que una facultad de evocar imágenes que multiplican el ámbito de las percepciones directas: es una capacidad de divergencia mediante la cual acercamos realidades distantes y alejamos objetos cercanos. Gracias al poder de su fantasía, el poeta puede volver la espalda a su mundo real y proyectar sus fabulaciones en múltiples direcciones; de esta manera, se convierte en verdadero creador de universos inéditos, que mejoran o contradicen la realidad prosaica.

La intuición totalizadora moviliza además la voluntad, «que matiza efectivamente la imagen, deseada o repetida» (aunque con «querencia» no práctica, es decir, sin finalidad posesoria: se trata de una intuición afectiva); y en fin —en literatura—, básicamente el entendimiento (se trata de una intuición intelectual) (*Poesía Española*, p. 38).

Esta intuición totalizadora —simple, inefable, insustituible— se desarrolla en el interior del poeta-autor y moviliza la actividad «recreativa» del poeta-lector. Advirtamos que para Dámaso Alonso el lector es un artista en el que «se renueva un milagro: en él, a cada hora nace de nuevo la poesía». Esta intuición del lector en la que «la obra principia» porque sólo entonces comienza a ser operante, posee el aliciente y el riesgo del «salto ciego» y de la «divina caza».



Dámaso Alonso.



JOSÉ ANTONIO
HERNÁNDEZ
GUERRERO /
DÁMASO ALONSO Y
EL PROTAGONISMO
DEL LECTOR

El lector, el auténtico lector de literatura, aunque carezca de capacidad de expresión, es siempre un artista ya que el arte, afirma Dámaso Alonso, consiste precisamente en la impresión. Gracias a la acción del lector, se perfecciona el autor y se recrea la obra. «Sin el lector, el poema es un pobre ser inexpressivo: como este palo en el suelo, como este canto que rodó de la montaña» (P.E., p. 202). Dámaso Alonso llega aún más lejos y no duda en afirmar que el conocimiento del lector es un «aspecto de la obra misma».

Creemos que su descripción de la lectura como posibilidad de ampliar las experiencias dolorosas y placenteras, como medio de encarnación de múltiples personajes y como procedimiento para romper la barrera que separa la ficción de la realidad es una sugerente propuesta que todavía sigue demandando un amplio desarrollo. La lectura anima y revive a la obra e, incluso, la personifica, y esto hace posible que se pueda dialogar con ella, formularle preguntas y responder a sus cuestiones. Desde esta perspectiva, la teoría de Dámaso Alonso, al menos insinúa la posibilidad y la conveniencia de una crítica no sólo lingüística sino también sociológica, psicológica, temática y fenomenológica.

El crítico es, según su concepción, un revelador, un técnico, un mediador y, sobre todo, un lector. Toda su labor de búsqueda, de descubrimiento, de definición del misterio expresivo de la palabra poética alcanza sentido y eficacia gracias a su intuición totalizadora. Su análisis, descriptivo y valorativo, dependerá, en primer lugar, de la profundidad y amplitud de su intuición receptiva y, en definitiva, de su capacidad lectora. La técnica por sí sola será insuficiente para penetrar en el misterio y para indagar en los secretos últimos de la Poesía. Las obras de arte sólo pueden valorarlas adecuadamente —sólo las saben degustar— los artistas. Por eso Dámaso Alonso concluye que el crítico es un artista y la crítica un arte (P.E., p. 204).

J. A. H. G.—
UNIVERSIDAD
DE CÁDIZ

Según Dámaso Alonso, la descripción material del soporte lingüístico sirve en la medida en que ayuda a expresar las sensaciones y las emociones que experimenta el lector-crítico, y para estimular otras más o menos análogas en otros lectores. El crítico es un lector excepcional cuya capacidad receptora es profundamente intensa y dilatadamente extensa: es un maravilloso aparato registrador dotado de delicada precisión y de generosa amplitud; sus cualidades de lector están «exacerbadas» (p. 203), y su misión consiste precisamente en orientar y alentar a los sucesivos y variados lectores de una obra y despertarles la sensibilidad de futuros degustadores. Pero insiste una y otra vez en que, para poder ser un verdadero guía y para cumplir fielmente su vocación pedagógica, antes de expresar y comunicar juicios valorativos, deberá interpretar, sentir y gustar la obra. La crítica es para Dámaso Alonso un misterio y un ministerio de comunión.

Finalmente, el conocimiento científico, el que tiene por objeto identificar y formular los principios que sostienen y explican al Poema, incluso los que aspiran al rigor metodológico de la ciencia mecanizable, también debe sostenerse sobre la base de una adecuada lectura literaria impulsada por la fantasía, alimentada por la afectividad y, finalmente, controlada por la inteligencia.

Todas estas consideraciones ponen de manifiesto que la teoría de Dámaso Alonso no se limita al análisis inmanente del texto sino que abre diversas posibilidades de acercamiento a la obra y prefigura distintas formas de relación con el Poema. Ha defendido de manera categórica la recepción ingenua, la empatía de la primera lectura, ha situado perfectamente al crítico en la encrucijada en la que se encuentran el autor y el lector, y, sobre todo, ha establecido las condiciones de autonomía y, al mismo tiempo, de interdependencia, para que en la obra concurren armoniosamente el autor, el lector, el crítico y el teórico de la Literatura.

CARLOS PIERA /

SOBRE DÁMASO ALONSO Y NUESTRO CANON LÍRICO

Nada más insidioso que nuestra pretensión de normalidad lograda, esta ficción de que estamos ya insertos en una cultura. No permite alabar al que ha sido excepcional, pues lo primero en la alabanza ha de consistir en decir que lo ha sido, y que por lo tanto no es parte de esa normalidad que fingimos. Y no permite criticarle, ya que el sueño de la normalidad cultural es tan precario que no puede prescindir de elemento alguno ni aun durante el plazo ideal de la necesaria *epojé* crítica. Una cultura es una tradición de decir responsable. Lo nuestro es, todavía, un verboso silencio.

La figura de Dámaso Alonso no se puede evocar en justicia sin estas coordenadas excesivas. Podría quedar, según van las cosas, en la de un dilucidador afortunado, sujeto a la inevitable caducidad de la investigación. Y, sin embargo, de su trabajo sobre Góngora se ha escrito que es la obra máxima de la estilística europea (1). ¿Es prudente obrar como si hubieran abundado los españoles a quienes puede atribuirse la representación de una escuela internacional contemporánea? Podría también, y esto fácilmente, quedar olvidada la enérgica intervención de Alonso en la constitución del actual canon literario español. Este olvido, ya en curso, naturaliza lo que fue un proceso difícil y voluntarioso, bajo el asedio de las mediocridades. Quiero aquí ocuparme (superficialmente) de ese proceso y de los métodos que a él se aplicaron; no por lo que su olvido tiene de injusto, sino por lo peligroso que es, para la consolidación de una continuidad cultural verdadera, atribuir a la providencia lo que fue acción de unas personas en un momento dado de la historia literaria. Más acá de la crítica y de la alabanza, me interesa resaltar los azares y las paradojas que acompañan el alumbramiento de lo que hoy parece carne de manual. Si he sabido leer a Dámaso Alonso, a él no le disgustaría un recordatorio de que los edificios de la historia y la institución pedagógica son (el adjetivo es muy de Alonso) humanos.

Ciertamente es difícil ver en Dámaso Alonso a un ciclópeo instaurador de sistemas. Lo que, con uso de época, llama método tiene por alfa y omega la intuición, cualidad no estadística pero sí democrática, por cuanto no hace acepción de personas: «el lector es siempre un artista» (2). Su estilo, tan afín a su método, vuelve una y otra vez a la experiencia, una de tantas posibles, del muy contingente lector Alonso (¡esas admiraciones!). Y aun acomete tareas como la de dar, a su juicio por primera vez, una visión concisa válida de la lírica española, se apresura a añadir que tan considerable logro es sólo posible ahora, desde luego, pero lo es para él o para cualquiera. No es modestia afectada, sino convicción; aparte de erudito, el crítico no es mucho más que «sensibilísimo instrumento», disponible, como en otro orden el poeta para el Romanticismo y el propio Alonso, para registrar las impresiones de su tiempo.

Si esta analogía con el poeta no nos pone en guardia, ahí está la monumentalidad del título *Poesía española*. Alonso sabe perfectamente lo que está haciendo. Abren el tomo IV de sus *Obras Completas* las evocaciones de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, sus dos grandes predecesores en la elaboración del «cuadro normal de la historia de la poesía española» (3). Dice del primero: «Antes de Menéndez Pelayo, la crítica literaria entre nosotros era un caos [...] Menéndez Pelayo creó, sencillamente creó, entre nosotros, la historia de nuestra literatura» (4). Pero el estilo «artístico, poético» del fundador tenía que verse depurado por el de un temperamento «antagónico», «pormenorizador, reflexivo, estrictamente científico» (5): el de Pidal, quien,

«en oposición [...] a la falta de métodos del siglo XIX» (6), «ha renovado totalmente los estudios de lengua y literatura, los elementos donde más concentrada se contiene la herencia cultural de un pueblo: él ha renovado la historia de la cultura española» (7). Anotemos, por un lado, la insistencia en que la historia literaria se crea; por otro, la función de revelación y custodia de «la expresión de lo español» (8) que se percibe en los estudios filológicos. Reparemos también en lo siguiente: si Menéndez Pelayo representa, globalmente, al siglo XIX, Menéndez Pidal es, para Dámaso Alonso, «parte de la generación del 98» (9). Acciones «caracterizadoras» del 98 son: «internacionalización con aporte de nuevas técnicas, nuevo descubrimiento de la tradición española» (10); dos direcciones de apariencia divergente, que, como luego en la obra de Dámaso Alonso, por lo visto resultan confluir. Tras el 98 vienen «los jóvenes de 1927» (11), la «generación» que Dámaso llama de 1920-36 y de la que, como señala, forma también parte imprescindible Amado Alonso (12). Aparte de este otro Alonso, en Argentina desde antes del homenaje a Góngora, nadie puede disputarle a Dámaso Alonso el título de crítico de esa «generación», título que él viene a aceptar con discreto y legítimo orgullo. Dada la intensidad intelectual y la privilegiada situación histórica del grupo literario en cuestión, semejante título hubiera tal vez bastado, incluso a un crítico menor que él, para ocupar el lugar que ocupa en la sucesión de los organizadores de nuestras letras.

Hay dos ironías en este papel de Dámaso. Por un lado, la de ser crítico de un grupo con el que no se identifica como poeta, por mucho que lo haga como individuo: «si he acompañado a esta generación como crítico, apenas como poeta [...] Las doctrinas estéticas de hacia 1927, que para otros fueron tan estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo. Para expresarme en libertad necesité la terrible sacudida de la guerra española» (13). Por otro, y paralelamente, la de haber salido a la palestra y, con la rehabilitación de Góngora, haber realizado su más espectacular intervención en el canon dentro de lo que juzga «el castillo aséptico, frío y lleno de alambiques en que había querido recluirse la «joven poesía»» (14) bajo la inspiración de Valéry y Ortega. Nunca del todo resueltas, como iremos viendo, estas tensiones quedan desdibujadas o *refoulées* mediante la invocación de dos órdenes conceptuales tan imprecisos como poderosamente afectivos: el de lo español y el de lo humano, órdenes presentados como incuestionables, fundamento moral y exigencia de lealtad que subyacen a la vigorosa didacticidad de la empresa filológica asumida. Alonso recibe considerable ayuda táctica, a la hora de salvar estos y otros hiatos semejantes, de la continuidad que con razón percibe en la poesía española a partir del Modernismo (15): no se apoya, pues, en el espíritu de su época, sino en lo que su época tuvo de participación en el Espíritu; la «terrible sacudida» mide las limitaciones interpretativas de aquel momento, pero revela también para Dámaso la justeza de la tradicionalidad del «27» y la veracidad de sus tendencias «neorrománticas», que la ideología literaria ambiente no siempre sabía percibir. Como puede verse, nos hallamos ante una versión romántica (ahora en el más serio sentido historiográfico de la palabra) de la historia de nuestra literatura. En una serie de trabajos viene señalando Philip Silver que las peculiaridades de nuestra lírica moderna guardan relación con la tardía (pero eficaz) recepción de la cosmovisión romántica; pudiera verse una versión muy compleja y articulada de lo mismo en el interior de la obra de Antonio García Berrio. Si estas sugerencias apresuradamente resumidas

(1) Paul de Man, «Modern Poetics: French and German» (1965), en *Critical Writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

(2) *Poesía española*. Cito en lo sucesivo las *Obras completas* (OC), aquí tomo IX, p. 167. La visión concisa a que seguidamente se hace referencia es la contenida en la introducción a D. Alonso y J. M. Bleca, *Antología de la poesía española: Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 2.ª ed., 1986.

(3) OC, IV, p. 57.

(4) OC, IV, p. 80.

(5) OC, IV, p. 87.

(6) OC, IV, p. 113.

(7) OC, IV, p. 98.

(8) OC, IV, pp. 758 y ss.

(9) OC, IV, pp. 99 y ss.; cita en p. 100.

(10) OC, IV, p. 123.

(11) OC, IV, p. 15.

(12) OC, IV, p. 668, nota 15.

(13) OC, IV, p. 655, nota 4.

(14) OC, IV, p. 675,

nota 17; también, por

ejemplo, «Góngora entre

sus dos centenarios

(1927-1961)», OC, VIII,

pp. 683-706.

(15) OC, IV, p. 660, por

ejemplo: «hay un tejido

continuo por debajo y

muchos elementos que

sirven de laña o

inmediatamente

ensambladura. Nunca,

un desgarrón definitivo.

¡Nunca, una protesta

fundamental contra lo

inmediatamente

anterior!»