

Los parámetros del *realismo histórico* de José María Castellet

por

Eduardo A. Salas Romo

I. Ni que decir tiene que el ámbito de lo que se conoce como poesía «social» es de una complejidad extraordinaria y que en su seno hay tantas matizaciones teóricas y estéticas como representantes o estudiosos de la misma. Ahora bien; de entre ellos podemos entresacar varias voces poderosas que brillan con luz propia: Gabriel Celaya, por ejemplo; José Hierro, tal vez; o, incluso, Blas de Otero. Todos ellos fueron grandes exponentes de esta concepción poética y la obra de cualquiera de ellos está aceptada por la totalidad de la crítica como auténtica expresión de la poesía social, es decir, que cualquiera de ellos me hubiera servido para proponer un estilo y una temática que pudieran servir de modelos para la generalidad.

Sin embargo, me voy a centrar en José María Castellet, teórico y crítico, que no poeta, porque fue uno de los más acalorados y eficaces impulsores de la literatura social, hasta el punto de promocionar, de sacar a luz pública bajo consignas social-realistas, a toda una generación poética, entre la que se encontraban nombres tan sobresalientes como los de Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma o José Agustín Goytisolo, como es sabido. E impulsor –digo–, y esto es importante, justificando sus teorías como rechazo absoluto del simbolismo poético. Sus trabajos de sistematización teórica de la poesía de tendencia realista le otorgan, por mérito propio, un puesto preferente entre los intelectuales comprometidos con esta tipología poética.

Por consiguiente, el punto de vista que voy a proponer es uno más, no sé si más o menos válido que otros, pero, en cualquier caso, claro exponente de esa posición literaria conocida como social-realista, tanto en

los momentos de mayor esplendor, como en los de ocaso. Con ello quiero decir que la posición de José María Castellet no es aceptada, ni mucho menos, por la generalidad de esos intelectuales, por razones que se escapan a unas páginas de carácter general, como éstas; incluso, la denominación misma de literatura o poesía «social» era rechazada por él. Pero de lo que no debe quedar duda en ningún caso es de que su postura se encuentra entre las de aquellos escritores comprometidos, ideológica y estéticamente, con las capas más desfavorecidas, y que creen en la literatura como herramienta para la transformación de una sociedad que consideran injusta; escritores éstos que, al fin y al cabo, son los que hacen posible la llamada poesía «social», esa poesía que, más que una moda, es una necesidad de expresión de quienes priman por encima de todo el valor de la dignidad humana.

En ese sentido, me voy a centrar en la exposición de las características o parámetros de esa poesía de claro matiz histórico y humano, valor moral, carácter testimonial e intención denunciadora y transformadora, que es la poesía social-realista española, pero –insisto– desde un punto de vista muy concreto: el del *realismo histórico* propugnado por Castellet, es decir, a través de la delimitación de los principales aspectos del *realismo histórico* que Castellet pretende definir en esos trabajos, que suponen, quizá, su aportación más genuina y sugestiva a la teoría y crítica literarias españolas de postguerra.

II. Nuestros primeros planteamientos para la delimitación de estos parámetros deben pasar, qué duda cabe, por la consideración de las diferentes denominaciones que se han utilizado para nombrar la tendencia poética que intentamos, junto a Castellet, definir: poesía «social», o «crítica», o «comprometida», o «existencial», o «inconformista», o «política», o «civil», o «real», o del «realismo crítico», o del «realismo socialista», o del «realismo histórico», o «social-realista», etc., forman parte de la compleja red designativa de diversas actitudes poéticas que tienen, en realidad, mucho en común, tanto desde el punto de vista de la motivación u objetivos como desde el más propiamente estético o formal.

Debemos tener en cuenta de antemano que las principales ideas que llevan a Castellet a defender esta opción poética proceden de la asunción del pensamiento lukácsiano y de sus postulados del *realismo crítico*. Aunque en las páginas siguientes me referiré al alcance real de las huellas lukácsianas en la teoría y crítica de Castellet, adelanto ahora que éste fragua su concepto de *realismo histórico* sobre las mismas bases teóricas de aquél.

Ya en 1956, en un ensayo titulado «El problema de la perspectiva», recogido posteriormente en *Problemas del realismo* (1955) y en *Sociología de la literatura* (1961), el teórico húngaro distinguía entre dos tipos de realismo, el «crítico» y el «socialista» y afirmaba que la diferencia entre ambos radicaba en la cuestión de la perspectiva, es decir, en el punto de vista aplicado a las cosas, al tiempo que él mismo se ubicaba en el primero como auténtico historiador del naciente socialismo. Haciéndose eco Castellet de la importancia de dicho problema de la perspectiva que, según Lukács, no sólo era un problema aislado de la literatura sino que afectaba a la totalidad de nuestra manera de configuración, acuña el concepto de *realismo histórico*, término éste en cuya conformación —entiendo— están omnipresentes las consignas del materialismo histórico y de su defensa de la radical historicidad de la obra literaria.

Sin entrar en profundizaciones que ahora no vienen al caso y al hilo de las consideraciones expuestas hasta el momento, no puedo sino concluir afirmando, con Carme Riera (1988), que el uso por parte de un mismo autor de diversos términos para la alusión a un mismo fenómeno (la poesía cuya misión principal es dar testimonio del tiempo en que fue escrita y actuar sobre él), demuestra que, en líneas generales, carecen de precisión o que los toman como sinónimos, a pesar de ciertas matizaciones en las que no he querido entrar. En cualquier caso, el análisis de los rasgos que nuestro crítico atribuye a dicho fenómeno nos dará, mejor que nada, las claves de lo que entiende como tal y nos permitirá a cada uno de nosotros ubicarlo, según nuestro criterio particular, de una u otra forma dentro de las dóciles barreras de esa tendencia literaria.

III. Una de las claves del rechazo de nuestro crítico hacia el movimiento simbolista se cifra en su desacuerdo con la finalidad primera de la poesía para dicho movimiento, que no es sino la ausencia misma de finalidad alguna. Por el contrario, la poesía del *realismo histórico* tiene para él unos objetivos muy claros que intenta definir en *Poesía, realisme, història*, obra en la que podemos leer que «El objeto de la poesía ya no es el de la belleza por la belleza misma, el arte por el arte, que [...] significaba la inexistencia de un fin; la poesía se incorpora ahora a las voces que, con nueva conciencia de las oportunidades del hombre, tratan de su presente y de su futuro, en función del sentido histórico del trabajo humano y de sus alienaciones, de las contradicciones de la sociedad, de las complejas motivaciones socio-psicológicas de las relaciones interhumanas, de los proyectos de vida individuales y comunitarios, etc.» (Castellet, 1965, pp. 205-206).

Para intentar influir en la sociedad y conseguir ese enriquecimiento del hombre y su liberación de las alienaciones que le oprimen, los escritores tienen que ganarse al público, recuperarlo para la poesía después de la pérdida que causaron las vanguardias. La única forma de conseguirlo es propugnando una estética que respondiera a las exigencias del hombre de la calle, que la creación lírica esté dispuesta a ceder terreno en el ámbito del ideal estético en aras del adoctrinamiento. Esta función de la literatura determina su contenido y presupone el partidismo del escritor: la característica fundamental de la generación es –y en esto sigue los postulados sartrianos según los cuales «La literatura es por esencia toma de posición» (Sartre, 1948, p. 234)– la voluntad de usar la literatura como arma política, la militancia en favor de la libertad de la persona; marcado carácter político que acelera la defunción del fenómeno realista; se trataba de ser, como José Angel Valente, «poeta en el más venenoso sentido». Al poeta sólo le quedaba la palabra como arma de defensa y de lucha contra la injusticia reinante.

Por consiguiente, Castellet aboga por una poesía cuyo lenguaje reivindique «la función comunicativa de un significado inmediato, función primera y principal de la palabra» (Castellet, 1963, pp. 197-198). En ese sentido, hace del lenguaje el principal baluarte de la poesía de actitud realista e incide en la necesidad de que la palabra recupere esa función comunicativa primera que acabo de señalar. Es muy explícito al respecto: «La poesía simbolista rechaza radicalmente toda poesía que revele al lector el mundo objetivo de la realidad, (...). El poeta de tradición simbolista busca constantemente lenguajes nuevos con los que poder hacer de la poesía una innovación verbal incesante, donde lo que importa no es comunicar una experiencia o transmitir una realidad, sino sorprender, pasmar y –en definitiva, y este ha sido el fin del simbolismo– *épater le bourgeois*» (Castellet, 1965, p. 196). Sin embargo –continúa–, «El nuevo lenguaje poético del realismo no pretenderá *épater a nadie*» (*ibid.*).

Se trata, por tanto, de hacer del objeto primitivo del lenguaje (la comunicación), la finalidad primera de la poesía (la transmisión de realidades): «(...) el lenguaje del poeta de actitud realista tiende, inexcusablemente, a restituir a la palabra la función comunicativa de un significado inmediato y real» (Castellet, 1960, p. 35); «si «realismo» en poesía quiere decir alguna cosa es, precisamente, que el poema *tiene que decir cosas*, y en la medida de lo posible cosas inteligibles e inteligentes, de manera que se pueda hacer sobre los poemas una crítica de contenido, como en un libro de ensayo –y éste es el presupuesto primero para la existencia de un poema.

Simultáneamente, claro está, se tendrá que poder hacer la crítica estilística, formal, comparatista, histórico-literaria, etc.» (Castellet, 1966, p. 10).

IV. «Toda obra literaria auténtica es la expresión de su tiempo. Su contenido y, por tanto, su forma, están determinados, junta e inseparablemente, por los gustos y las tendencias de la época. Y cuanto más importante es el gran creador (...), más evidente es la dependencia que subordina el carácter de su obra al carácter de su tiempo» (Castellet, 1965, p. 190). En estas palabras se cifra toda la teoría literaria de J.M. Castellet. La literatura, pues, como «expresión de su tiempo», de la realidad, tesis fundamental de la dialéctica materialista; «reflejo» lo llamaba Lukács, verbo éste que no parece muy del agrado del crítico a juzgar por su escasez de uso. Sin embargo, la concepción literaria de ambos era básicamente la misma.

Una diferencia viene a colación, empero, en estos momentos: mientras que el húngaro desprecia los términos «narrar» y «describir» y los define como métodos de exposición fundamentales de dos períodos del capitalismo¹, aquellos en los que «convivir» y «observar» constituyen, respectivamente, comportamientos socialmente necesarios de los escritores, para el catalán ambos métodos suponen dos de las claves más importantes de la actitud realista. Obsérvese cómo, a propósito del escritor catalán Josep Pla, afirma que su importancia «(...) proviene aún todavía, o en consecuencia, de lo mismo que hace grande la obra de algunos de los mejores escritores del siglo XIX, como Balzac, es decir, de su capacidad de retratar, de describir, de objetivar la realidad, narrándola con las mismas contradicciones, con los más pequeños detalles, de tal manera que, más allá de la interpretación del autor, la realidad salga a flote por encima de sus calificaciones favorables o peyorativas, según el caso, con tal de presentarlas al lector inteligente como un todo coherente de donde poder extraer el jugo intelectual más provechoso cualesquiera que sean sus ideas políticas o filosóficas» (Castellet, 1962, p. 31). En su libro *Poesia, realisme, història* es muy explícito al respecto: «El poeta realista tiene, ahora, cosas que decir: (...) Y por eso emplea de nuevo, y muy a menudo, las formas narrativa y descriptiva. Nada se opone más a la concepción simbolista de la poesía: ésta «evita reconocer con versos descriptivos y narrativos el mundo de las cosas (incluso el íntimo) en su existencia objetiva, porque eso amenazaría el predominio del estilo. Y los restos del mundo objetivo normal que recoge no tienen otra función que poner en marcha la fantasía transformadora». Por el contrario, la nueva poesía realista tiende naturalmente a

la descripción del mundo exterior y a la narración de acontecimientos vistos y de experiencias vividas por el poeta» (Castellet, 1965, p. 198).

A la hora de teorizar acerca del realismo, el crítico acude primeramente a las dos categorías básicas lukácsianas: la de «tipicidad» y la de «totalidad», expuestas ya en aquella famosa obra titulada *Historia y conciencia de clase* (1923).

En efecto, una de las características más notorias del realismo que opone el crítico al simbolismo es esa concepción de la poesía como totalidad que innova la literatura del siglo XX y la llena de personalidad, mientras que los simbolistas y vanguardistas sólo tomaban nota de algunos aspectos marginales o parciales de la realidad. Para el crítico, como para Lukács, la configuración total de la realidad es la aspiración a la que han tendido los grandes creadores de la humanidad. En *Problemas del realismo* el teórico húngaro manifestaba abiertamente que una obra de arte es realmente grande cuando plasma su época «justa y profundamente»: «Así, pues –continúa–, la obra de arte ha de reflejar en conexión justa y justamente proporcionada todas las determinaciones objetivas esenciales que delimitan la porción de vida por ella plasmada. Ha de reflejarlas de tal modo, que dicha porción de vida resulte comprensible y susceptible de experimentarse en sí y a partir de sí, que aparezca cual una totalidad de la vida» (Lukács, 1955, p. 23).

Para el crítico, la tendencia a la coherencia ha de constituir la característica principal de toda actividad humana. En base a eso, precisamente, definía Lukács su categoría de totalidad: «La totalidad de la obra de arte es, antes bien, una totalidad intensiva: es la coherencia completa y unitaria de aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva –objetivamente– para la porción de vida que se plasma, que determinan su existencia y su movimiento, su cualidad específica y su posición en el conjunto del proceso de la vida» (*ibid.*). Totalidad, por tanto, como búsqueda de la coherencia de la obra artística, hito fundamental e imprescindible de toda obra de arte y «objetivo de la poesía que llamamos realista».

Ahora bien, como también afirmaba el teórico húngaro, la configuración vital del hombre total sólo es posible mediante la creación de tipos por parte del escritor, y la figura poética sólo es típica cuando el artista logra poner al descubierto los múltiples enlaces entre los rasgos individuales de sus personajes y los problemas generales de la época, «cuando la figura experimenta directamente ante nuestros ojos las cuestiones más abstractas de su época como sus propias cuestiones individuales, vitales para ella» (Lukács, 1955, p. 130).

Aunque Lukács es la fuente primera a la que acude el crítico para su exposición de la necesidad de la categoría de tipicidad, se sirve, sin embargo, más directamente de la lectura que de él hacen otros teóricos, como L. Goldmann y G. della Volpe. Así, de «L'esthétique du jeune Lukács» de Goldmann (1961) extrae la consideración de que en lugar de traducir lo que dicen y piensan los miembros de un grupo colectivo, la obra artística les revela lo que ellos mismos piensan sin saberlo, y que la obra de arte no puede alcanzar ese valor de ejemplaridad si no está constituida por categorías mentales dinámicas y colectivas que estimulan la conciencia del grupo y determinan un vector en el que el artista ha ido un poco más lejos que los demás hombres.

De estas consideraciones de los teóricos marxistas obtiene Castellet, en definitiva, otro elemento de oposición a la tendencia poética que intenta desterrar, ya que el «tipo» es el criterio fundamental de la creación literaria realista, es la síntesis particular que une orgánicamente lo genérico y lo individual, contrariamente a la concepción «atípica» de la literatura y de la obra de arte de los poetas simbolistas y postsimbolistas. También Lukács oponía esta categoría a la literatura propia de la ideología burguesa cuando, tras afirmar que sólo desde una conciencia «despierta» de la realidad se podía conseguir la plasmación de una fisonomía intelectual, señalaba que el período clásico de la ideología burguesa desembocaba en el de la «apologética vulgar», es decir, que eliminaba los problemas esenciales y decisivos y se detenía en la superficie de los fenómenos: «Precisamente el subjetivismo extremo de la ideología moderna, precisamente el refinamiento creciente en la plasmación literaria de los individuos, precisamente el exclusivismo creciente en la acentuación del elemento psicológico, conducen a una disolución del carácter. El pensamiento burgués moderno disuelve la realidad objetiva en un complejo de percepciones directas. Con esto disuelve al propio tiempo el carácter del individuo, al hacer del yo de éste un mero centro de colección de tales percepciones» (*ibid.*, pp. 147-148).

Las categorías de «totalidad» y «tipicidad» están, por consiguiente, estrechamente unidas al intento de definición de la humanidad en un momento dado. Una declaración de nuestro crítico en este sentido nos va a ayudar a definir su concepción de «realismo»: «(...) el arte y la literatura no son solamente formas estéticas. Son, sobre todo, la respuesta de un hombre –el pintor, el escritor– a la llamada de otros hombres, «a esa oscura y violenta necesidad interior que busca la de todos sus semejantes» (Claude Roy). Esta respuesta –(...) que surge de la raíz inconformista (...)– tiene una denominación secular en la literatura y el arte: *realismo*. Y por

eso los pintores o escritores de la realidad acostumbran a ser los pintores o escritores de la humanidad. En la búsqueda de un punto de partida para nuestro estudio, podríamos concluir diciendo que *el realismo es el humanismo*» (Castellet, 1961, pp. 38-39). Semejantes ideas había expuesto con anterioridad Lukács cuando escribía que «El gran arte, el auténtico realismo y humanismo se encuentran indivisiblemente fundidos. Y el principio de la unión es precisamente (...) la preocupación por la integridad del hombre. Este humanismo es uno de los más importantes principios fundamentales de la Estética marxista» (Lukács, 1945, p. 228).

V. Además de estas categorías, de la actitud narrativa y de la inserción en el tiempo histórico, Castellet define en siete puntos las características que debe tener, a su entender, la poesía de actitud realista, y lo hace por contraposición radical a la tendencia simbolista, es decir, afirmando las características de la primera por negación absoluta de las de la segunda, y lo que es más importante, identificando *realismo* con realidad y *simbolismo* con ficción.

Vamos a intentar analizar esta identificación y oposición.

Comenzaremos acercándonos de pasada a los términos de «realidad» y «ficción». Si nos fijamos en la definición que el DRAE nos ofrece de ambos («*realidad*. Existencia real y efectiva de una cosa. 2. Verdad, lo que ocurre verdaderamente. 3. Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio»; «*ficción*. Acción y efecto de fingir. 2. Invención, cosa fingida»), podemos considerar como real todo aquello que tiene existencia efectiva y como ficción, por el contrario, aquello que es puro fruto de la invención y de la fantasía. Pues bien, no olvidemos que, por tanto, la literatura, en tanto que producto surgido de la mente de un autor, es ficcional por definición. Y es así, en realidad, como Castellet la estima. Ahora bien, partiendo de esa base innegable, considera «realistas» todos aquellos textos literarios (poéticos, fundamentalmente) escritos bajo ciertos supuestos, y «fccionales» todos los que no los cumplen.

Vamos a ver ahora las características que, según el crítico, conforman la poesía realista en contraposición a la simbolista:

1. El poeta ya no es un ser privilegiado, iluminado, sino un hombre entre los demás que canta en sus versos la vida del hombre desde una perspectiva histórica.
2. La experiencia poética ya no es considerada como absoluta, sino que sólo es válida en tanto que expresión de la experiencia personal del poeta.

3. El método de abstracción de la experiencia real es el histórico-narrativo y no el mitológico-simbólico.
4. El lenguaje –coloquial y directo, racional y cotidiano– no pretende alcanzar al lector a través de la musicalidad y la sugestión sensual de las palabras, sino que tiende a restituir a la palabra su función comunicativa de un significado inmediato.
5. El protagonista del poema es el mismo poeta en tanto que *persona* (o un grupo social o colectivo), pero no en su total subjetividad.
6. El objeto de la poesía es el objeto mismo de toda la cultura enriquecedora del hombre y liberadora de las alienaciones que le oprimen, y no la belleza abstracta o el arte por el arte.
7. Los destinatarios del poema son todos aquellos que tengan un nivel de cultura suficiente para encontrar en el poema el objeto de liberación que éste ha de llegar a conseguir, y no un pequeño número de escogidos, la aristocracia intelectual.

Vamos a ir analizando brevemente la significación de cada uno de estos puntos.

El poeta, en tanto que ser privilegiado e iluminado –tal y como lo consideraba el simbolismo–, no es un hombre normal, con los pies en la tierra, sino que sus acciones le vienen dictadas directamente por un ser superior fruto de la imaginación o de la más profunda subjetividad. El poeta, por tanto, pierde su condición de hombre, es decir, de ser frágil, para pasar a adoptar otra superior, lejana, como digo, de todo ámbito humano, existencial y social y a ofrecer una visión exclusivista del mundo; según Castellet, mientras que el poeta realista estaba y se sentía llamado a un quehacer histórico, el simbolista no tenía un lugar en una sociedad a la que rechazaba, ya que no hacía uso de una dimensión de historicidad sino que se regía por el tiempo interior.

Teniendo en cuenta esta consideración, el acto creador, la experiencia poética, es considerada por el poeta simbolista como el momento en el que, por sí mismo, su vida, totalmente ajena al desarrollo histórico-social, cobra el máximo sentido, es decir, es la experiencia absoluta, el *climax* de su existencia, en su inicial propósito de idealización o evasión del mundo contingente en busca de otro soñado. En cambio, para el poeta de actitud realista, el acto creador sólo cobra importancia en tanto que expresión de su propia experiencia, en la medida en que se hace eco de las preocupaciones, dichas y desdichas de la sociedad en que se encuentra inmerso y en la medida en que asume la responsabilidad de denunciar las injusticias y contrariedades sociales que atormentan al hombre en el acontecer diario de su trayectoria vital.

La utilización de mitos es para Castellet, sin duda alguna, la base primordial en que se fundamenta la poesía de tendencia simbolista. Y nada más ficticio por definición que el mito, esa especie de fábula o ficción alegórica de dilatada vida en la tradición literaria y perteneciente al discurso, en la que el factor inventivo desempeña un papel de primera magnitud. Lo maravilloso, lo fantástico, lo abstracto, lo imaginativo y, en general, lo irracional y todos los componentes que conforman el campo semántico «ficción» están presentes en la estructura mítica del poema simbolista, el cual, en tanto que abstracto, prima de manera generalizada los elementos de forma, estructura, proporción, así como la utilización del símbolo, para producir emociones conscientes a través de la asociación subliminal de palabras o signos.

Esto lleva consigo la utilización de un lenguaje atractivo de la atención que, a través de la musicalidad y la sugestión sensual de las palabras, sea capaz de dar rienda suelta a la imaginación del lector y de inspirar en él las más extrañas y enrevesadas asociaciones psicológicas. Es decir, de un lenguaje destinado a despertar en la psique del lector todo lo que en ella pueda haber de imaginativo, de maravilloso, de fantástico, en una palabra, de ficcional. Por tanto, la poesía simbolista no pretende, en realidad, hacernos partícipes de nada, sino únicamente captar nuestra atención para conducirnos a un universo culturalista y de evasión. La función del lenguaje realista es, sin embargo, según el crítico catalán, muy diferente; consiste en comunicar significados inmediatos y reales, en expresar los acontecimientos cotidianos de una sociedad, aquellos sucesos que envuelven la vida del hombre y que, por tanto, la condicionan, sirviéndose, para ello, de un vocabulario coloquial, racional y directo, apto para ser asumido por las capas más desfavorecidas de la sociedad, por esas capas con serios problemas de supervivencia y sin momentos de ocio para dedicar a la evasión; de un lenguaje natural en tanto que espontáneo y sencillo, ordinario y común. Es precisamente una época de profunda conmoción e inestabilidad social la que acelera el proceso de desarrollo de la tendencia realista en literatura: la Segunda Guerra Mundial, en la que, según Castellet, el realismo encuentra su justificación histórica y su expansión.

Para el crítico, el verdadero protagonista del poema simbolista es la total subjetividad del poeta; precisamente lo que cada poeta o cada hombre posee de particular y que lo diferencia de los demás, es decir, aquello que es fruto de su imaginación y que en teoría se podría desarrollar al margen del mundo externo. Estamos, una vez más, ante un elemento íntimamente ligado a un mundo de ficción. Por otro lado, considera que el poeta también puede ser protagonista del poema realista, pero esta vez «en tanto

que *persona*, es decir, en tanto que sujeto de un particular sistema de relaciones humanas y sociales», esto es, como parte integrante de una sociedad que le condiciona y a la que condiciona. En este sentido, igualmente podrían haber sido protagonistas –y de hecho lo han sido– otros hombres, un grupo social o la colectividad. El poeta, pues, es protagonista desde el momento en que se hace eco y participa de los problemas *reales* del mundo *real* que le rodea, en el momento en que orienta su poesía «hacia el conocimiento y la experiencia artística de una realidad objetiva independiente de nosotros» (Castellet, 1965, p. 188).

Conectamos así con el objeto de ambos tipos de poesía. Una tendencia poética como la realista que, según decíamos antes, se hace eco de los problemas sociales, no puede más que pretender, según Castellet, lo mismo que toda la cultura enriquecedora del hombre y liberadora de las alienaciones que le oprimen, esto es, reivindicar una mejora de la situación humana atendiendo a las necesidades históricas. En una palabra, poner los pies en el suelo y pedir para todos los seres humanos sus más nobles derechos: igualdad y libertad. Lejos de esta intención, la finalidad de la poesía simbolista es señalada por el crítico como la búsqueda decidida de la belleza abstracta o de lo que a lo largo de la moderna historia literaria se ha denominado –y creo que con bastante fortuna– «el arte por el arte»; es decir, su pretensión es la de transmitir ideas o sentimientos desligados de toda asociación tangible y producir belleza a través de la intuición del espíritu.

Por último, José María Castellet fija su atención en el destinatario del poema, auténtica piedra angular en su trayectoria teórica ya que, según él, «aquí encontramos el porqué de la imposibilidad de aislar la literatura o el arte y toda la cultura, en general, de la problemática estructural de la sociedad» (*ibid.*, p. 198). El poema simbolista, debido a un fuerte culturalismo subyacente, iba destinado en la práctica –podríamos decirlo así– «a los pocos ilustrados que en el mundo han sido», o sea, a los hombres de cultura, a aquellos que, por definición, afinan sus facultades intelectuales y cultivan los conocimientos humanos por medio del ejercicio, a una minoría capaz de zambullirse y bucear en lo más profundo de un océano espiritual e incorporeal. Por el contrario, los destinatarios del poema realista son todos aquellos que puedan ver en él el objeto de liberación que el poeta debe intentar ofrecer, todos los que consideren la literatura como –según el buen decir de Celaya– «un arma cargada de futuro» con la que poder desarrollar de forma plena su personalidad en este mundo de opresión y desigualdad. El poeta realista tiene la esperanza de que, a través de su público actual, su voz llegue a otros hombres, y a través de éstos, a

otros, despersonalizándose, haciéndose progresivamente voz colectiva hasta poder llegar a decir, como el gran poeta húngaro Attila József: «No soy yo quien grita: es la tierra que retumba».

VI. Al contenido del poema en la estética realista también le concede Castellet gran importancia, ya que el valor artístico de una obra debe ser juzgado en relación a la riqueza y unidad del universo que crea: la poesía debe ser rica en contenido humano e histórico, tendiendo a violentar, por la fuerza misma de su riqueza humana y social, los límites estrechos del poema breve que otras concepciones poéticas le han legado. Considerando que su campo de operaciones es la realidad objetiva, el poeta realista ya no tiene límites, a no ser aquellos que le pueda poner su propia capacidad de experiencia.

En cuanto a la adscripción de la literatura a un sistema ideológico o a ciertas normas conceptuales, se considera que la perspectiva desde la cual el escritor escribe la obra está determinada por su visión del mundo y, en la medida en que ésta se identifica con la de una clase determinada, el arte será burgués o proletario. Para el crítico, el arte proletario es el creado con la visión del mundo de un revolucionario de hoy y no el que pretende hacer de su creación una tesis política. De todos es conocida, sin embargo, la intencionalidad política de los escritores «realistas», empezando por el mismo Castellet.

He expuesto hasta el momento los que, a través de un estudio pormenorizado de la producción castelletiana, he considerado los rasgos cruciales de su *realismo histórico*. A ellos debemos unir, si pretendemos rigurosidad, los matices de protesta, objetividad, dimensión colectiva, intención satírica y testimonio social, dispersos también por las páginas de sus trabajos.

VII. Un último aspecto hay que traer a colación para una visión global de los parámetros del *realismo histórico* castelletiano. Contrariamente a lo que a primera vista pudiera parecer, la teoría poética del *realismo histórico* no sólo no es ajena a cualquier conexión entre poesía y retórica, sino que, por el contrario, defiende una estrecha relación entre ambas. Las técnicas que convienen a la tendencia realista no están, en realidad, lejos de las preocupaciones formales, sino que tienen una concepción muy particular de éstas: como medio de consecución de una eficaz transmisión del lenguaje poético, político, en gran medida. Vamos a intentar definir ahora, pues, la retórica del *realismo histórico*.

Para ello, tomaremos como punto de partida la concepción de «retórica» como arte de las «buenas formas» para conseguir una mayor eficacia comunicativa, precisamente por ser la más extendida y aceptada en la época en que Castellet promovió su teoría del *realismo histórico* y por ser ésa la finalidad primera de dicha teoría y de sus precedentes más inmediatos.

Lo que realmente se está produciendo a finales de los cuarenta y a lo largo de los cincuenta es una nueva concepción de la poesía «con características formales propias». Lejos ya de las conocidas máximas simbolistas – «De la musique avant toute chose», de Verlaine, por ejemplo– animadas por el «mot d'ordre» de Rimbaud (« Il faut être absolument moderne»), los poetas comienzan a pintar la cosa, y no el efecto que produce; dejan de practicar esa poesía irrealista, de formas clásicas y artificiosidad descriptiva y tendente a la evasión que el Modernismo había puesto en boga y que los primeros años de postguerra habían retomado debido a la pérdida de la fe en el hombre y a la angustia y desesperanza que provocaron los conflictos bélicos. Conforme los escritores van recuperando la esperanza en la humanidad y van tomando conciencia de la opresión en que ésta vive, su poesía se va volviendo más humana y sienten la necesidad, cada vez más, de que su voz –cargada de comprensión, aliento y protesta– sea escuchada por un mayor número de personas. Pero esta nueva tendencia poética dirigida a todos los hombres no puede servirse de las mismas técnicas expresivas de la anterior; necesita una dicción mucho menos compleja, apta para ser aprehendida por un público generalmente inculto. Por eso, intentan que la palabra poética se parezca lo más posible a la hablada, a la usada en una sencilla conversación.

El hecho de que Castellet, uno de los críticos que con más claridad vislumbran este cambio de concepción poética, otorgue al contenido una importancia relevante en aras de la finalidad comunicativa de la poesía de la que ya he hablado, no quiere decir que no atribuya a la cuestión formal la importancia que requiere. Como dijera Celaya, «muchos de los comentaristas de la Poesía social han confundido su ataque al formalismo con un descuido de las formas como si la eficacia expresiva no exigiera tanta atención a ellas como la perfección estética» (Celaya, 1959, p. 171).

El nuevo lenguaje que los poetas de actitud realista debían adoptar no consistía sino en el empleo de las palabras tal y como normalmente se hacía en una conversación cualquiera; los poetas querían ser, como Eladio Cabañero, de «*esos que de lo oscuro hacia lo claro aspiran*» (Cabañero, 1975, p. 23); se imponía un estilo coloquial, de gran sencillez, por lo que se comprende que se acepte, redefinido y sin la consideración de lenguaje

fallidamente poético, la consideración de lenguaje prosaísta o la más genérica de prosaísmo, coincidente en líneas generales con el del *realismo histórico*. Los poetas necesitaban expresar las experiencias sociales que hasta hacía pocos años eran materia exclusiva de la novela y el teatro. Se trata de esa «razón narrativa» de la que hablaba Celaya. Recordemos que ya desde su primera antología Castellet, junto al objeto de la poesía, convierte el estilo prosaico y la técnica narrativa en los pilares más importantes del *realismo histórico*. Precisamente por la utilización de este tipo de lenguaje y por el estilo prosaísta, la poesía realista ha sido tachada en infinidad de ocasiones de antiformalista, descuidada, antirretórica, o, incluso, de antipoética.

En su artículo «Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española», Antonio Chicharro sostiene, refiriéndose al caso concreto de Celaya, que «el tan atacado prosaísmo (...) es, pues, consecuencia de una concepción nueva del fenómeno poético, debiendo ser entendido con arreglo a esta nueva concepción, de base humanista y de fuerte compromiso social, lo que se traduce en un nuevo empleo de la retórica más que en una simple y escueta negación de la misma» (Chicharro Chamorro, 1983, pp. 607-608). Igual que él, considero que «es éste el lugar más apropiado de donde se ha de partir para comprender el fenómeno prosaísta y su relación con la retórica, más que situarnos en una estructura conceptual distinta del fenómeno poético y de su empleo de la retórica» (*ibid.*, p. 608).

Como digo, no se debe confundir formalismo con buenas formas (el poeta vasco –Celaya– hablaba de «buenas formas» para referirse a las socialmente eficaces) ya que la eficacia expresiva requiere tanta atención a ellas como la perfección estética. Y precisamente el estilo preferido por esas «buenas formas» es el prosaísta. Por tanto, en cuanto que estilo diferente de los anteriores, es tan válido como ellos; es la forma elegida por una concepción estética distinta, tan poética como la que más. No se puede hablar, así pues, de prosaísmo como defecto literario, como lo han venido haciendo multitud de poetas y críticos e, incluso, –lo que es más grave aún– diccionarios, que presentan dicha confusión como definición intachable.² El prosaísmo de la poesía social no es un defecto literario, sino un recurso retórico fuertemente extrañador en relación con otras estéticas presentes en ese consabido espacio literario; el fenómeno prosaísta es más un recurso retórico que un procedimiento antirretórico, porque existe conciencia del lenguaje y porque existe conciencia de búsqueda y la búsqueda misma de una «buena forma» poética, en tanto que socialmente eficaz: ética y estética estructuralmente unidas, pues. Ese lenguaje que se

busca es el llano, el coloquial, el que no se vale ni de metáforas ni de ningún otro tropo, el escaso de figuras, para, así, poder llegar a un público más amplio y cumplir con la originaria misión de la retórica, esto es, incidir en la realidad por medio de la palabra modificando la situación en que se encuentran los interlocutores. Un lenguaje, pues, tan válido y tan atento como el de la poesía de tendencia simbolista. En ese sentido el prosaísmo cumple, por tanto, una función retórica tan importante como la metaforización, aunque por otros caminos. Por consiguiente, el prosaísmo es una retórica antirretórica, es decir, una retórica opuesta a lo que comúnmente se viene entendiendo por tal, esto es, el uso habitual de figuras y tropos, pero –insisto– tan válida como ésta.

Eduardo A. Salas Romo
Universidad de Jaén

Notas

1. En *Problemas del realismo*, Lukács afirma que «La narración articula, la descripción nivela. (...) La descripción rebaja los individuos al nivel de los objetos inanimados. Con esto se pierde el fundamento de la composición épica. (...) Así pues, la descripción no da verdadera poesía alguna de las cosas, pero transforma en cambio a los individuos en estados, en elementos de naturaleza muerta. (...) El método descriptivo es inhumano. (...) El método de la observación y la descripción se origina con el propósito de hacer a la literatura científica, de convertirla en una ciencia natural aplicada, en una sociología» (Lukács, 1955, pp.187-200).
2. Así, por ejemplo y sin ir más lejos, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (Madrid, 1992²¹, p. 1191) define *prosaísmo* como «Defecto de la obra en verso, o de cualquiera de sus partes, que consiste en la falta de armonía o entonación poéticas, o en la demasiada llaneza de la expresión, o en la insulsez y trivialidad del concepto».

Referencias bibliográficas

- Cabañero, E. (1975): Notas para una conducta poética, en: Ribes, F.: *Poesía última*. Taurus, Madrid, pp. 17-18.
- Castellet, J.M. (1960): *Veinte años del poesía española (1939-1959)*. Seix-Barral, Barcelona, 1960².
- Castellet, J.M. (1961): El neofigurativismo de Todó, en: Bohigas, O, Castellet, J.M. & Rodríguez Aguilera, C.: *Tres ensayos polémicos sobre la pintura de Todó*. Joaquín Horta, Barcelona, pp. 31-48.
- Castellet, J.M. (firmado: Martí Casanovas) (1962): Algunes consideracions sobre els *Homenots*, de Josep Pla. *Nous Horitzons*, 1, Barcelona, pp. 27-31.

- Castellet, J.M. (con Molas, J.) (1963): *Poesia catalana del segle XX*. Edicions 62, Barcelona, 1980⁵.
- Castellet, J.M. (1965): *Poesia, realisme, història*, en: *L'hora del lector*. Seguit de *Poesia, realisme, història*. Edicions 62, Barcelona, 1987, pp. 129-211.
- Castellet, J.M. (1966): Prólogo a: Ferrater, G.: *Teoria dels cossos*. Edicions 62, Barcelona, pp. 5-11.
- Celaya, G. (1959): *Poesía y verdad. Papeles para un proceso*. Planeta, Barcelona, 1979².
- Chicharro Chamorro, A. (1983): Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española, en: Garrido Gallardo, M.A. (ed.) : *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. C.S.I.C., Madrid, 1986, vol. II, pp. 603-617.
- Lukács, G. (1945): Introducción a los escritos teóricos de Marx y Engels, en (1961): *Sociología de la literatura*. Península, Barcelona, 1989.
- Lukács, G. (1955): *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Riera, C. (1988): *La Escuela de Barcelona*. Anagrama, Barcelona.
- Sartre, J.-P. (1948): *¿Qué es la literatura?* Losada, Buenos Aires, 1957².

Resumen

Dentro de la extraordinaria complejidad que caracteriza al ámbito de lo que en la postguerra civil española se conoce como poesía social-realista, podemos destacar tantas matizaciones teóricas y estéticas como representantes o estudiosos de la misma ha habido; y qué duda cabe de que, entre todos ellos, el nombre de José María Castellet, teórico y crítico, que no poeta, brilla con luz propia en tanto que acalorado y eficaz impulsor de esa tipología poética comprometida con las capas más desfavorecidas y defendida por todos aquellos que creen en la literatura como herramienta para la transformación de una sociedad que consideran injusta. En ese sentido, estas páginas pretenden mostrar los parámetros de la teoría y crítica del *realismo histórico* castelletiano, que no es sino la reformulación, en abierta oposición al simbolismo, de las principales características teóricas del *realismo crítico* de Lukács.